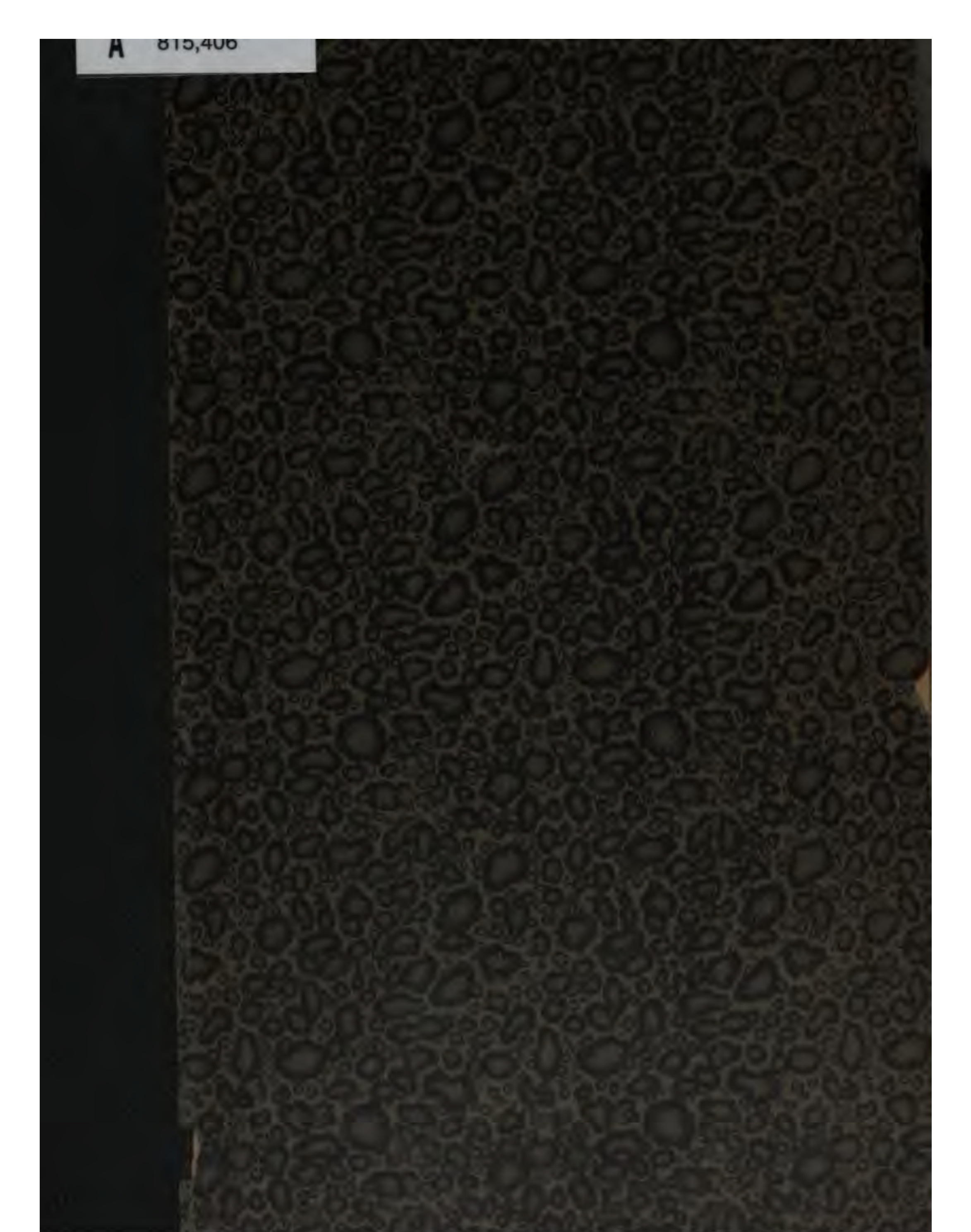
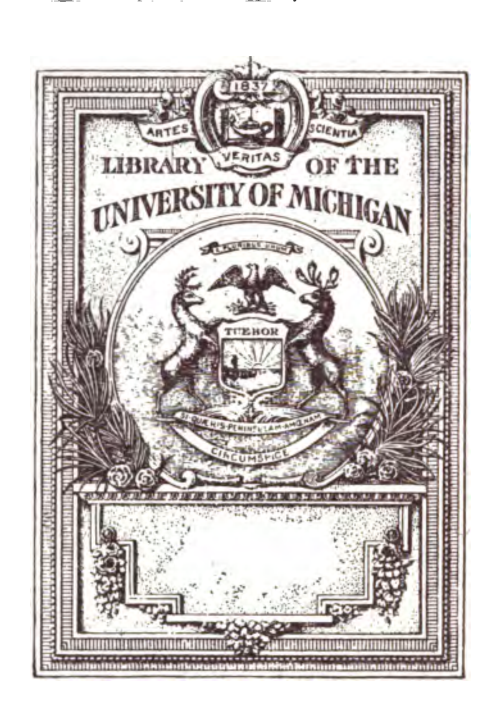

A 815,406

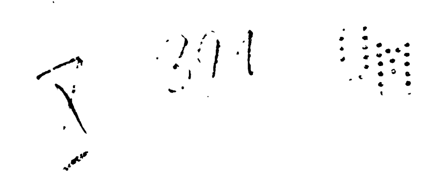

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE


HARRASSOWITZ



HERMAN NOHL

STIL UND WELTANSCHAUUNG





VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS IN JENA
1920

VORWORT

Das Buch enthält in unverändertem Abdruck meine Habilitationsschrift: „Die Weltanschauungen der Malerei“ (Jena 1908) und den kleinen Versuch: „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“ (Jena 1915). Beide Schriften waren vergriffen. Da sie noch einmal aufgelegt werden sollten, so schien es mir am zweckmäßigsten, sie zusammen zu drucken, damit die eine die andere ergänzt. Der Titel „Stil und Weltanschauung“ gibt an, was beide eint. Ich hätte sie gern mit einigen neuen Gedanken, die mir im Laufe der Jahre dazu gekommen sind, zu einem Ganzen zusammengearbeitet und meinem gegenwärtigen Kunstbewußtsein angepaßt. Aber es beschäftigen einen jetzt so andere Aufgaben.

Die unmittelbaren Möglichkeiten der Fortbildung, die sich wechselseitig aus den beiden Arbeiten ergeben, wird ja auch jeder produktive Leser leicht selbst finden. Ich weise nur ausdrücklich auf zwei Punkte hin. In den „Weltanschauungen der Malerei“ findet sich die Trennung des pantheistischen Typus in zwei verschiedene Formen noch nicht, die erst die zweite Abhandlung bringt. Diese Formen unterscheiden sich vor allem darin, welche Bedeutung sie der Dissonanz und weiter der symbolischen Steigerung geben. Die Durchführung dieser Einsicht gegenüber der Malerei würde auch die Bildformen wesentlich tiefer verstehen lassen. Umgekehrt fehlt in den „Typischen Kunststilen“ die Charakteristik des Naturalismus, weil ich in diesem Zusammenhang damals keinen Ansatzpunkt für ihn fand. Für seine Merkmale in Dichtung und Musik hätte man sich darum zunächst an die malerische Analogie zu halten.

Schließlich muß ich noch die Behauptung abwehren, daß die „Typischen Kunststile“ mit den Rutz-Sieversschen Untersuchungen zusammenfallen. Ich hatte sie gerade im Gegensatz zu ihnen geschrieben, in Abweisung ihrer doch äußerlichen und ungeistes-

wissenschaftlichen Methode der Typenfeststellung, die über einen blinden Instinkt des Horchens und der Körpergefühle nicht hinauskommt. Es war wohl nur der ohne mein Wissen vom Verleger beigefügte Umschlagtext, der das übersehen ließ.

Ich würde das Thema in beiden Arbeiten jetzt sehr anders behandeln, namentlich in der ersten der Gegenwart näher bringen, aber vielleicht vermögen sie den Kunstwissenschaften auch in dieser Gestalt noch Werkzeuge für ein tieferes Eindringen in den Zusammenhang ihrer Formen zu bieten.

Göttingen, März 1920 H. N.



DIE WELTANSCHAUUNGEN DER MALEREI

„Und verloren ist jede Kunst,
die philosophiert."

Lipps, Ästhetik



Es wird hier nur eine Seite der Malerei, nämlich inwiefern sie auch Weltanschauung ist, nicht ihr Wesen überhaupt betrachtet. Der Leser darf also keine Ästhetik der Malerei erwarten, sondern nur eine Spezialuntersuchung: ob sie auch Deutungen dieser Welt gibt, wie wir uns den Prozeß zu denken haben, in dem diese Weltanschauungen erwachsen, und wie sie sich in den Bildformen zeigen.

Ich gestehe aber, daß mir diese Fragen allerdings der Beginn jeder Ästhetik der Malerei zu sein scheinen. Das war das Recht der spekulativen Ästhetik, daß sie das Kunstwerk aus der vollständigen Tiefe des Lebens verstehen wollte als eine Form, seinen eigentlichen Sinn zu finden, auszusprechen und zu besitzen. Wo man darauf verzichtet, verliert die Kunst im Bewußtsein der geistigen Welt ihre Stellung als ein absolut Wertvolles. Ich glaube aber auch, daß nur von hier aus entscheidende Bezüge der verschiedenen Bildformen, der Tatsachen des Schaffens und Genießens begriffen werden können — und Bezüge, wie Goethe sagt, sind das Leben.

Wenn ich nun denke, in welcher Breite dieses Leben vorgelegt werden müßte, so bin ich selbst von der vorliegenden Arbeit enttäuscht. Ich habe es nicht erreicht, die tausend Erlebnisse und Reflexionen, in denen eine Einsicht die Welt ihrer Existenz hat, in diesen fortlaufenden Zusammenhang zu bringen. Der Leser wird immer berücksichtigen müssen, daß diese kleine Arbeit nur ein Versuch sein sollte und daß das Material wie das Leben, das hinter ihr steht, reicher ist, als diese Skizze zeigen konnte. Den meisten Widerspruch, fürchte ich, wird ihr philosophischer Ausgangspunkt finden. Weniger der Satz von der Begrenztheit jeder menschlichen Form dem Leben gegenüber — der steht seit Herder und Hegel fest und wird ja von der Historie an jeder Stelle bestätigt — als der Versuch, solche Begrenztheiten zu dauernden typischen Formen zusammenzustellen, die über die Historie hinaus im Wesen

des Menschen und seinem Verhältnis zur Welt begründet sind, und eine Gesetzlichkeit in ihnen zu erweisen, die sie scharf voneinander trennt. Denn nicht bloß, daß dadurch Schemata entstehen, die den Anspruch machen, in das Innerste des Menschen hineinzureichen, wo jeder sich am freiesten fühlt und an keine Bindung glauben mag, es wird damit auch verlangt, Gegensätze als gleichberechtigt anzuerkennen, die über das Ganze der Welt entscheiden und nicht in einer höheren Form aufgehoben werden können, wie die Hegelsche Ästhetik glaubte.

Aber was dem schaffenden Menschen versagt, ja verboten ist, das ist das Glück und das Ethos des Genießenden. Und wenn selbst Goethe noch zugeben mußte: „Bald war es Raffael, bald Michel Angelo, dem man den Vorzug gab, woraus denn am Schluß hervorging: der Mensch sei ein so beschränktes Wesen, daß wenn sein Geist sich auch dem Größten geöffnet habe, er doch niemals die Großheiten verschiedener Art ebenmäßig zu würdigen und anzuerkennen Fähigkeit erlange", so möchte diese Arbeit helfen, gerade diese Fähigkeit gegenüber den Gegensätzen der Stile der Malerei sich und andern zu gewinnen.



MÖGLICHKEIT EINER WELTANSCHAUUNG DER MALEREI

Wer heute selig vor Feuerbachs Bildern steht, findet morgen von einem Leibl den Weg zu ihnen nicht zurück, um ein andermal die umgekehrte Erfahrung zu machen: was er eben hier noch mit vollem Auge genossen hat, verliert dort jeden Sinn. Es sind zwei verschiedene Welten in diesen Bildern, von verschiedener Wirklichkeit, aus verschiedenem Stoff, mit verschiedenen Gesetzen, und sie bestimmen die seelische Haltung des Beschauers von Grund aus verschieden. Dies Erlebnis ist typisch, statt Feuerbach und Leibl könnte auch Marées und Menzel stehen, oder Feuerbach und Böcklin usw. Das sind alles Künstler aus einem Volk und einer Zeit, gewachsen in dem gleichen Kampf gegen eine vergangene Kunstweise, und doch in ihren Bildern wie von verschiedenen Sternen, deren Organismen keine Verwandtschaft miteinander haben. Wer die künstlerische Gleichberechtigung so entgegengesetzter Formen fühlt, den muß hier ein schweres Problem quälen — die meisten sind wohl immer noch schnell geneigt, dem Stil, den ihr Herz nicht anerkennt, den Namen der „wahren" Kunst zu verweigern.

Aber dann zeigt sich bei den Werken der Vergangenheit, an die sich kein Zweifel mehr wagt, dasselbe. Welche Brücke führt von der Welt in den Bildern Michel Angelos zu der in den Bildern eines Velasquez und Hals, oder zu der in den Bildern Tizians? Auch sie haben jede ihre andere Ästhetik, d. h. die Gesetze ihrer Bildung sind vom Kern aus verschieden, und diese Gegensätze sind auch damals so empfunden und formuliert worden. In den Gesprächen des Hollanda wehrt sich Michel Angelo gegen den niederländischen Realismus, im Aretino des Dolce wird Raffael und Tizian gegen Michel Angelo ausgespielt, in den spanischen Traktaten geht der Streit um Velasquez und

seine Gesinnungsgenossen. Es handelt sich da nie um das Individuum und seine persönliche Hand, sondern immer um die allgemeine Bildanschauung und ihre Wahrheit auf Grund allgemeinster Prinzipien. Und auch hier stehen nicht bloß Gegensätze verschiedener Epochen und Völker in Frage, sondern ein gleichzeitiges Nebeneinander entgegengesetzter Stile — wo nicht bei der Entstehung, so mindestens im Genuß. Auf dem höchsten Punkt ihrer reinsten Entwicklung sieht sich die Kunst in ihren vollkommensten Vertretern an und versteht sich nicht.

Es sind auch nicht nur die Laien, die diese Gegensätze herstellen, die Maler leiden ebenso unter ihnen. Wenn sie sie nicht immer so robust aussprechen, wie Böcklin den Gegensatz zu Menzel, Leibl und den französischen Naturalisten oder zu Feuerbach und Marées, so kennen sie doch die Kluft, die sie trennt. Oft müssen sie anerkennen, wo sie innerlich nicht rein mitgehen können. Und sie fühlen die Realität dieser Gegensätze am grausamsten, wenn sie um Eigenschaften ringen, die sie bei andern bewundern und die doch in ihre Bilder nicht eingehen wollen oder wenn sie es tun, ihren eigensten Sinn zerstören. Da erscheinen dann dunkle Zusammenhänge, die wie ein Schicksal wirken.

Am schärfsten wird diese Frage aber erst, wenn man erkennt, daß diese Gegensätze überhaupt zeitlos sind. Ihr Erscheinen ist allerdings immer historisch bestimmt und sie treten oft genug in Gestalt von historischen Gegensätzen auf; es gibt Zeiten, die nur einen von ihnen zuzulassen scheinen, und sie haben auch eine Geschichte, aber ihr Lebensgrund ist unabhängig von aller Geschichte und überdauert alle Geschichte. Es läßt sich leicht zeigen, wie sie durch die Zeiten hindurchgehen, sich immer wieder neu entzünden, wie Verwandtschaftsgefühle und Abhängigkeitsbeziehungen Künstler verbinden, die durch Jahrhunderte getrennt sind: die stärksten geistigen und technischen Entwicklungen reichen nicht in die Tiefe, wo diese Gegensätze ihre Wurzeln haben, ihre Struktur bleibt immer die gleiche,

wie die Prinzipien, mit denen sie sich rechtfertigen, sich nicht wesentlich ändern. Nehmen wir hier zunächst die übliche Bezeichnung Idealismus und Realismus für sie auf — es sind, wie wir sehen werden, in Wahrheit drei solcher typischen Anschauungsformen — so weiß jeder, daß ihr Gegensatz so alt ist wie die Malerei selber und daß die jüngsten Kämpfe da die ältesten Waffen nur neu geschliffen haben. Die Kunst vermag diese Widersprüche aus sich d. h. künstlerisch nie zu überwinden — wo sie es versucht hat, wurde sie eklektisch und verlor die Wahrheit —, sie müssen in ihrem dauernden Wesen begründet sein.

Das Ethos braucht sich nun von Thode keine Angst machen zu lassen: die Bedingung der Kunst hebt jeden dieser Stile über das Gemeine, und insofern ist jede echte Kunst idealistisch. Aber verstanden müssen diese Gegensätze werden, nicht bloß weil die Erkenntnis ihrer Organisation ein neues Verständnis der Bildzusammenhänge und der Bedeutung der Bildmittel eröffnet, was der Kritik wie der Geschichte eine neue Grundlage — zu andern natürlich — und dem Schaffen eine größere Ruhe bringen könnte, sondern weil die Frage nach dem Wesen und Recht dieser Gegensätze an den Punkt rührt, wo die Malerei in der Totalität unserer seelischen Existenz wurzelt. Hier vermöchte eine Antwort vielleicht nicht nur ihre Funktion in unserm Leben, sondern auch rückwärts dieses Leben selber neu zu beleuchten.

Eine zusammenhängende Darstellung der künstlerischen Einsichten, die in der breiten Literatur der modernen Maler und ihrer Freunde, in überlieferten Gesprächen und in Briefen vorliegen, gäbe wohl eine einheitliche Grundlage und wichtige Prinzipien einer neuen Ästhetik der Malerei, einheitlich aber mehr in der Erkenntnis dessen, was nicht Kunst ist, und vor

allem im Gegensatz gegen die Inhaltsmalerei der vorangegangenen Zeit, als in dem Verständnis des eigenen Schaffens, aus dem so verschiedene künstlerische Ziele und Formen gleichzeitig hervorzugehen vermögen. Auch die wissenschaftliche Kunstbetrachtung, die im Zusammenhang mit dieser Entwicklung entstand — und eine andere hat keine Existenzberechtigung mehr — steht diesem Problem einstweilen hilflos gegenüber. Man kann das aus ihrem Ursprung leicht verstehen. Der Aufschwung der Kunst, der so unabhängig von der Wissenschaft, ja im Kampf mit ihr geschehen war, hatte ihr das Vertrauen zu sich genommen, und namentlich wo es sich um die Erkenntnis vom Wesen des Künstlerischen handelte, wagte sie aus sich nicht weiter zu gehen als die Künstler, an die sie sich anschloß. Die hatten aber alle mit einem Bruch mit der Vergangenheit begonnen und wehrten sich gegen eine historische Malerei und eine historische Ästhetik. Wenn sie Freiheit und Wahrheit ihrer Kunst in der Erkenntnis von allgemeinsten Bedingungen suchten, die das Wesen der Kunst ausmachten, so hatte das stets eine antihistorische Spitze, und ob ihre Resultate Natur, Temperament und Impression hießen oder zeitlose Gesetzlichkeiten, wie man sie aus dem Sehprozeß, der bildnerischen Aufgabe und den Verhältnissen des Materials entwickelte, diesseits der Historie gesucht, waren sie immer einseitig. Auch wo man in die Geschichte zurückgriff, wie z. B. Manet auf Velasquez, nahm man das verwandte Vorbild, man hielt sich notwendig immer nur an einen Stil und dachte für ihn, der Stil selber konnte kein Problem werden. Für den Standpunkt der Produktion war das auch gleichgültig, aber für die Benutzung der so gewonnenen reichen Betrachtungsmittel von seiten der Wissenschaft und weiter für ein volles Verständnis der Kunst als Ganzen bedarf es der Voraussetzung einer allseitigen grundlegenden Ästhetik, die über den Gegensätzen steht und das historische Leben unverkümmert in sich aufzunehmen ver-

mag, sonst sind ihr die Grenzen eng gezogen. Selbst Wölfflin vermag dem tieferen Leben eines Kunstwerks und den Gegensätzen der Stile gegenüber von seiner Wissenschaft aus — der freie Genuß hat ja daneben seine eigene Kraft — nur willkürlich zu sein.

Wenn nun hier von der Philosophie aus der Versuch gemacht wird, die Stilgegensätze zu interpretieren als die verschiedenen möglichen Auseinandersetzungen des Menschen mit der Welt auf dem Boden der Anschauung, als die Typen malerischer Weltanschauung, so wird das dem Kunstverständigen leicht verdächtig erscheinen, als sollten wieder Krebswege gegangen werden. Das Motto unter dem Titel wollte diesem Mißverständnis von vornherein begegnen. Weiter sei dann hier noch einmal ausdrücklich gesagt, daß das Wesen der Malerei mit der Funktion Weltanschauung zu geben natürlich nicht erschöpft sein soll; das hat mehr als eine Seite, wie alles Menschliche, und reicht auch darüber noch hinaus, denn das schönste Geheimnis der Kunst ist, daß sie zwar aus dem Menschen stammt, aber in seinen Zwecken nicht aufgeht.

Man hat nun die Stilgegensätze, die uns hier beschäftigen, immer irgendwie mit dem in Zusammenhang gebracht, was man den Glauben, die Gesinnung, die Weltanschauung eines Menschen nennt. Aber der Versuch, die Bildform daraus abzuleiten[1], wurde nicht gemacht. Die alte Inhaltsästhetik der

[1] Aus der Renaissance kenne ich nur den interessanten Versuch, den der blinde Lomazzo 1590 in seiner idea del tempio della pittura machte. Mit dem Bewußtsein des Epigonen, daß nun alle möglichen Standpunkte der Malerei erschöpft seien, suchte er die verschiedenen Formen malerischer Genialität auf die sieben Charaktertypen zurückzuführen, die seine Astrologie an die sieben Planeten band, sah also sieben verschiedene Vollkommenheiten und wies die an den Werken der von ihm am höchsten geschätzten Maler nach, indem er ihre

Malerei ſah hier überhaupt kein Problem. Wie hier die Kunſt, je höher ſie ſtrebte um ſo notwendiger, auf die Darſtellung einer abſtrakten Weltanſchaung angewieſen war — und das reicht von Pouſſins Theodiceen bis zu Cornelius' idealer Welt und Kaulbachs „Geſchichte als Religion unſerer Zeit" —, ſo ergab ſich für die Betrachtung die Weltanſchauung einfach aus dem Gegenſtand, es konnte nur die Frage ſein, ob ſie die richtige war. Die Schwierigkeit begann erſt, als mit der Abkehr vom Inhalt und mit dem Ziel der reinen Anſchauung die Kunſt nun auch jeden künſtleriſchen Bezug zur Weltanſchauung verloren zu haben ſchien. Man begnügte ſich jetzt mit der äußeren Analyſe der Formen, der äußeren Geſchichte und Entwicklung der Bildgedanken, wie eine ſchlechte Literaturgeſchichte es mit ihrem Stoff gemacht hatte, ohne ihn auf das „Erlebnis" und den ſeeliſchen Zuſammenhang, aus dem der künſtleriſche Zuſammenhang der Form doch erſt hervorgeht, zurückzuführen. Aber ſogar Dilthey, der der Literaturgeſchichte dieſen höheren Standpunkt gegeben hat, meint, daß die Malerei keine Möglichkeit habe, Weltanſchauung zu geben[1]. So ſetzt unſere Aufgabe zunächſt die andere voraus, die Möglichkeit ſolcher maleriſchen Weltanſchauung überhaupt erſt zu erweiſen.

Die Aufgabe einer Weltanſchauung iſt, den Sinn der Wirklichkeit zu deuten. Für die intellektualiſtiſche Philoſophie, das Komplement der Gedankenmalerei, war ſie ein Reſultat des Denkens, das erſt hier erarbeitet werden mußte, ehe es auf Leben und Schaffen des Künſtlers wirken konnte. Die moderne

---

Werke ganz allgemein nach ſieben Geſichtspunkten zergliederte, z. B. die ſieben Arten der Proportion, der Bewegungen uſw. [1] Kultur der Gegenwart T. I. Abt. VI S. 49. Wie er mir ſpäter ſelbſt geſagt hat, lag dem eine Erkenntnis von der Notwendigkeit dieſer Beſchränkung nicht zugrunde.

Kunſt hat dieſen Rationalismus hinter ſich. Die Wirklichkeit iſt uns immer in einem Lebensverhältnis gegeben, das vor aller begrifflichen Auseinanderſetzung ſchon über ihren Sinn entſchieden hat. In ſolchem Lebensverhältnis iſt wohl eine gedankliche Faſſung ſeines Inhalts angelegt, aber das Denken hat keine Macht hinter ſeine Entſcheidung zurückzugehen, ſondern kann nur vorwärts den Zuſammenhang der Erfahrung aus ihr entwickeln — ſoweit er ſich das gefallen läßt. Denn es zeigt ſich bald, daß das Leben mehrere Möglichkeiten ſolcher Entſcheidungen, verſchiedene Lebensverhältniſſe zwiſchen der Welt und uns, verſchiedene Wirklichkeiten in ſich trägt, und die Entwicklung der einen plötzlich an einen Punkt kommt, wo ſie die andere totſchlagen muß, wenn ſie ihren Sinn behalten ſoll. Weiter aber iſt auch ſolche Entwicklung nicht bloß eine begriffliche, ſondern eine Bewegung des geſamten Lebens innerhalb ſolcher Entſcheidung, anders ausgedrückt, es ſtehen ſich nicht nur auf erkenntnistheoretiſch gleichwertigen Hypotheſen über den Weltzuſammenhang aufgebaute wiſſenſchaftliche Syſteme gegenüber, ſondern Lebensſyſteme, die in ſolchen Urerlebniſſen — wenn man das Wort gebrauchen darf, wie Goethe von Urphänomenen ſprach — wurzeln und aus ihnen ihre Organiſation bekommen. Was dem Menſchen auch begegnet oder aus ihm geſchieht, es hat immer zur Vorausſetzung die innere Einheit ſolcher urſprünglichen — natürlich nicht zeitlich-primären — Erfahrungen, in denen die Welt, ſein Eigenleben und das Verhältnis der beiden zueinander in Leiden und Tun enthalten iſt und deren Sinn alle ſeine Leiſtungen beſtimmt, ſo daß man, wie Cuvier aus dem Knochen das Tier rekonſtruieren wollte, ſo hier von innen aus einem Splitter ſeiner Wirklichkeit den Lebenszuſammenhang, aus dem er ſtammt, ableſen können muß. Er „enthält und vertritt ein Bekenntnis vom Ganzen“[1]. Die Kehrſeite iſt, daß man

[1] R. Eucken: Der Sinn und Wert des Lebens.

„das Ganze" und das Lebensverhältnis, in dem es erfaßt wird, nie an sich haben kann, sondern immer nur geformt als Wahrheit einer Erkenntnis, als Bilderscheinung, als musikalische Gestalt, als religiöses, als dichterisches Erlebnis, als sittliche Entscheidung usf. Ohne diese Form ist es ein Dumpfes, Bewußtloses, Stimmung, die überwältigend genug sein kann, aber keine Entwicklung hat und keine Möglichkeit sich mitzuteilen, und seine vollendete Klarheit bekommt es erst in der strengen Durchführung dieser Formen, also im philosophischen System, im abgeschlossenen Kunstwerk, in der Totalität der Lebensführung und Lebensgestaltung.

Der Sinn wie die Intensität ruht allerdings immer im Moment des einzelnen Erlebnisses selber, und alle Erweiterung der Erfahrung in die Breite können ihm nichts zutun. Was bedeuten alle die Beweise für die Allbeseelung seit dem Altertum bis zu Giordano Bruno und bis zu Fechner gegenüber dem einfachen Erlebnis der Hingabe an die Seele in jeder Erscheinung und in der Weite der Welt oder gegenüber dem Erlebnis von der Einheit alles Lebens in der Liebe. Ein Erlebnis stützt das andere, und das Denken sichert ihren Sinn dem Verstande, und so entsteht die Geschlossenheit eines reifen Daseins, aber wahrer in sich kann das Erlebnis dadurch nicht werden, wie es auch nicht widerlegt werden kann. Alle erkenntnistheoretischen Unterbauten für die Aufrichtung einer geistigen Welt, der jede andere nur Mittel sein kann, und für die aus ihr stammende Freiheit der Person sind ohnmächtig ohne das einfache Erlebnis der Verantwortlichkeit und der Entscheidung aus ihr oder der erhabenen Würde eines großen Menschen. Alle Erkenntnis der Kausalzusammenhänge wirkt nicht so wie ein brutaler Stoß der Außenwelt, der uns in höchsten Momenten niederwirft, oder wie ihre überlegene Gesetzlichkeit, die nicht aus unserm Willen stammt und allem, was wir von ihm wissen, fremd gegenübersteht. Weil die Gewalt

dieser Urerlebnisse aus jedem täglichen Erlebnis unmittelbar neu herausschlagen kann und, wie wir Menschen sind, immer nur in Augenblicken ihre höchste Intensität gewinnt, so entstehen immer wieder jene impressionistischen Formen, wie der Aphorismus, die Skizze, die mystische Einigung, die heroische Tat als ihr einzig echter Ausdruck, wo frei von der toten Konstruktion des Systems das Leben an sich sichtbar zu werden scheint, gleichsam nackt wie bei einem plötzlichen Riß in die Tiefe die reine Glut der Welt. Die Täuschung, daß diese Formen die Einseitigkeiten der durchgebildeten Formen vermeiden, entsteht daraus, daß sie nie bis ans Ende gehen, wo sich dann zeigen würde, was sie in sich bergen; sie haben ihren Wert vor allem in den Zeiten, wo die alten Formen taub geworden sind und das Leben in ihnen einen neuen Zusammenhang mit seinem Ursprung findet. Sobald dann aber ein Charakter aus dem Moment wieder in den breiten Zusammenhang des Daseins hinaussieht und das Erlebte in ihm behaupten will, so wandelt sich das Ideal der Intensität um in das der vollendeten Durchbildung, und das Leben wird wieder zum System, das andern Systemen widerspricht.

Die Aufgabe einer Weltanschauungslehre ist nun, dieser Organisation alles Lebens durch jene Urerlebnisse nachzugehen, zu zeigen, wie die verschiedenen, ja entgegengesetzten Bildungen gleicher Formen auf entgegengesetzten Grundstellungen des Menschen zur Welt fußen, und so die Möglichkeit des Gegensatzes von Kunst und Kunst, Erkenntnis und Erkenntnis, Religion und Religion zu verstehen, schließlich die Anzahl solcher Grundstellungen festzustellen und so weit es geht zu begründen.

Dilthey hat damit an dem entscheidenden Punkt begonnen[1], indem er von der exaktesten Kenntnis der Geschichte der Philosophie aus die Morphologie der philosophischen Systeme

[1] S. Arch. f. Gesch. d. Phil. Bd. XI, 557—586 und Kultur der Gegenwart T. I, Abt. VI, S. 37—62.

ſuchte. Ihre ſich ſtets erneuernde Gegenſätzlichkeit iſt eine oft beredete Tatſache. Wo man verſucht hat, ſolche Gegenſätze zuſammenzubringen, iſt ein lebensunfähiger Eklektizismus entſtanden, und die Erkenntnistheorie hat bewieſen, daß ihre wiſſenſchaftliche Überwindung unmöglich iſt. Nun ergab ſich der hiſtoriſchen Analyſe, die von den geſchichtlichen Zuſammenhängen und Zuſammengehörigkeitsgefühlen der Syſteme ausging, daß ſie ſich in drei Arten von fundamental verſchiedener Struktur unterſcheiden ließen, die von Beginn an immer nebeneinander, in der geſchichtlichen Entwicklung unter dem Druck neuer Denkbedingungen eine immer feinere Ausbildung gewinnen: die Syſteme des Naturalismus mit Einſchluß des Poſitivismus, die in der Übermacht der Außenwelt und ihrer Geſetzlichkeit wurzeln, die Syſteme des objektiven Idealismus, der von der Einheit von Körper und Geiſt ausgeht und der Welt einen ſeeliſchen Zuſammenhang gibt, und die Syſteme des ſubjektiven Idealismus oder Idealismus der Freiheit, der die Unabhängigkeit des Geiſtes von der Natur behauptet und die Welt von der ſittlichen Perſönlichkeit aus verſteht. Von Demokrit bis zu den modernen Poſitiviſten, von den griechiſchen Pantheiſten bis zu Spinoza und Hegel, von Sokrates bis Kant arbeitete die Philoſophie von drei Seiten, die Wirklichkeit zu begreifen und nach dieſem Begriff zu leben. Und wie ſie jedesmal von einem andern Lebensverhältnis, in dem das Weſen der Wirklichkeit ſich ihr offenbart, ausging, entſtanden ihr drei verſchiedene Welten, jede mit andern Kategorien, mit andern Idealen, und es gibt keine gedankliche Auseinanderſetzung zwiſchen dieſen Welten, da der Begriff, der hier gilt, dort bedeutungslos geworden iſt. Sie können nur in ſich ſelber konſequent ſein. Ihre letzte Fundierung für uns bekommen ſie aus der Analyſe des Tatbeſtandes unſrer ſeeliſchen Struktur, in welcher Erlebnis einer Außenwelt, die nur von außen erkannt werden kann, Erlebnis unſerer Exiſtenz als eines ſinnvollen

Ganzen im Gefühl, und Erlebnis der Willenshandlung, die ein unterdrücktes Objekt bedingt, unableitbar auseinander verknüpft sind[1].

Es muß nun für den Wahrheitswert dieser Lösung von der größten Bedeutung sein, wenn sie sich auf einem ganz andern Gebiet von neuem bewährt, indem sich die Stilgegensätze der Malerei, von denen wir ausgingen, als die Entwicklungen derselben Urerlebnisse in der künstlerischen Anschauung erweisen.

Das Fundament der Malerei ist die einfache metaphysische Tatsache, daß es eine sichtbare Welt für uns gibt, und das Lebensverhältnis, in dem wir durch unser Auge zu dieser sichtbaren Welt stehen. Die Entwicklung dieser Realität mit allem, was in ihr enthalten ist und was sie uns zu sein vermag, in der Darstellung, ist das Wesen der Kunst; alle Aufgaben, die sie aufnehmen mag, haben hier ihren Lebensgrund und ihr Gewissen. Was in der Geschichte immer wieder als Rückkehr zur Natur erscheint, hat zunächst den Sinn, daß dieses Lebensverhältnis nicht ungestraft verlassen wird: ob nun Schüler mit den Gesichten des Meisters leben, statt mit selbsterarbeiteten,

---

[1] Diese Erkenntnis ist nicht zu verwechseln mit der Ansicht, die Adickes vertritt, daß die verschiedenen Weltanschauungen auf Charakterunterschiede zurückgehen, und die da Subjektivitäten sieht, wo es sich in Wahrheit um Wirklichkeit handelt. Darum ist auch eine solche Weltanschauungslehre keine Epigonenaufgabe, denn sie ist nicht aus philosophischer „Impotenz" entstanden, sondern aus überlegener Erkenntnis. S. Adickes, Charakter und Weltanschauung. Tübingen 1907. In der Kantischen Philosophie erscheint dieses dreifache Leben abgeschwächt als drei Beurteilungsweisen, wie sie in den drei Kritiken analysiert werden. Ihr sachlicher Zusammenhang ist doch auch von Kant trotz seines dramatischen Aufbaus der drei Kritiken nicht gefunden worden. Zumeist begnügt man sich hier übrigens mit dem Dualismus, der allerdings dann verständlich ist, die eigentliche Schwierigkeit beginnt aber erst mit der Kritik der Urteilskraft.

oder die Gedankenmalerei von innen heraus ſchaffen will, wo das bildneriſche Erlebnis ebenfalls aufhört und ſtatt des nie geſehenen Geiſtes die abgebrauchten Formen vergangener Kunſt erſcheinen, oder die originale Darſtellung ſo weit von dieſer Sichtbarkeit abgerückt iſt, daß wir das Gefühl der Wahrheit verlieren, das jedes reine Lebensverhältnis erzeugt. Weiter aber iſt es der Ausdruck der Unerſchöpflichkeit dieſes Lebensgrundes der Kunſt, nicht bloß, weil die Steigerung des Wirklichkeitseindrucks keine Grenzen hat, ſondern weil er inhaltlich unendlich reicher iſt, als jede Geſtaltung zeigen kann, und ſo hier dieſelbe Dialektik waltet, wie im Erkennen: das geheimnisvolle Daſein da draußen iſt immer da, taucht hinter allen Formen der Kunſt wieder auf und fordert ſein Recht.

Wie nun die Welt ſo vor uns liegt in der Kraft ihrer Erſcheinung, daß das Auge ewig in ihr wandern mag, mit ihrem Glanz, den Wundern des Raumes und des Lichts, der Formen und Farben, überall individuell und überall geſetzlich, mit dem Geheimnis der Seele aller Geſtalten und ihrer Bewegung bis in die Einheit der Welt, wie wir es an unſerer Doppelheit erfahren und draußen erfühlen: — erfaſſen, deuten und genießen wir, ſteigern und vollenden. Wer dürfte eine von dieſen Möglichkeiten in der Theorie ausſchließen wollen, ſo unmöglich auch ihre Vereinigung im einzelnen Kunſtwerk, ja im einzelnen Stil iſt. Ihnen allen gemeinſam iſt aber, daß ſie Sichtbarkeiten ſind und auf keine andere Weiſe faßbar, als durch das Leben des Auges und die Darſtellung.

Wie iſt nun dieſes Augenleben vorzuſtellen? Es iſt ein naiver Aberglaube, von einem reinen Sehen zu ſprechen, als ginge die Welt in uns ein, wie in eine Camera obscura; jedes Geſicht, es mag ſo ſchwach oder ſo verworren ſein, wie es will, iſt ein geiſtiges Gebild, jede wahrgenommene Linie oder Farbe iſt ein Erlebnis, iſt geſättigt mit Seele der verſchiedenſten

Art und schließlich immer, so leise es im Einzelnen auch sein mag, zurückbezogen auf die Totalität des Menschen und der in ihm arbeitenden Dynamik und ihre geschichtliche Lebendigkeit.

Stellt man sich das abstrakt vor, so wird die Wahrnehmung zunächst verstanden: sie kommt unter die Antriebe und Gesetze des anschaulichen Denkens, ordnet sich ein in den Besitz gehabter Wahrnehmungen, wird verglichen auf Ähnlichkeit und Unterschied, wird bezogen — und die Möglichkeiten dieser Bezüge sind mannigfach —, wird geklärt, um das schöne Wort der Maréesschule für das Herausholen der gesetzlichen Verhältnisse in einer Anschauung zu gebrauchen, und umgebildet. Diese schweigende intellektuelle Arbeit des Auges reicht nun von dem Raum-, Licht- und Farbenwert bis zum Formwert und physiognomischen Wert der Wahrnehmung — physiognomisch im weitesten Sinne, in dem auch Tier und Baum, die Landschaft, Frühling und Sturm eine Physiognomie haben — und deren Beziehungen zueinander. Immer sind aber die objektiven Verhältnisse in der künstlerischen Auffassung bezogen auf die Erscheinung, die objektiven Werte sind zugleich Wirkungswerte. Und sie können sich nicht bloß gegenseitig beeinflussen, sondern auch verändern nach der verschiedenen Einstellung des Beschauers.

Diese intellektuelle Entwicklung der Wahrnehmung hat nun nicht nur zum Hintergrund die ganze Lebenserfahrung; das Gefühl geht auch direkt in sie ein, stellt sie in Gefühlsbeziehungen, unterwirft sie dem ganzen Stimmungszustand, wie er im Augenblick des Erlebens besteht und weiter durch den individuellen Lebenszusammenhang des Beschauers überhaupt bedingt ist, und wandelt sie von hier aus um, und wieder reicht das von den elementaren Gefühlen der Raumsicherheit, wie sie durch die Betonung von Horizontale und Vertikale entsteht, der Wärme und Kälte, hell und dunkel bis zu den

zarteſten Schwingungen eines reich bewegten Gemüts. Und ſchließlich erlebt ſie auch der Wille und arbeitet an ihr, ſteigert ſie, ſpannt ſie, unterwirft ſie ſeiner Rhythmik und ſchließlich ſeinen Idealen. Nichts iſt bloß geſehen, es iſt verſtanden, empfunden, gewollt, alles von der Einheit eines lebendigen Menſchen aus in der Sichtbarkeit zur Einheit eines Bildes. Aus dieſer Lebenseinheit des ſichtbaren Daſeins mit der ganzen Lebendigkeit des Beſchauers — die man die Phantaſie nennen mag — erwächſt die Kunſt. Auch die ſubjektivſte Entwicklung eines Geſichts in ihr, wenn es eine glaubhafte Kraft haben ſoll, hat einen unzerſtörbaren Kern von etwas wirklich Geſehenem, und wiederum das objektivſt Geſehene, wenn es überhaupt lebendig iſt, iſt geſichtet von der ſeeliſchen Totalität des Beſchauers. Dieſe Lebenseinheit gibt dem Kunſtwerk „jene unergründliche Realität, durch die es einem Naturwerk ähnlich erſcheint", — und zugleich wahrer iſt als dieſes, wie nach Ariſtoteles die Dichtung wahrer iſt als die Geſchichte, denn es zeigt eine Deutung der Erſcheinung, indem jenes Beziehen, Ausleſen und Wandeln ſie geſtaltet hat. In dieſer Geſtaltung hat jeder Punkt in ihr ſeinen Wert, ſeinen Sinn bekommen aus der Arbeit jener Lebenseinheit, in der ſich Menſch und Welt zuſammenfinden.

Hier muß nun ausdrücklich betont werden, daß das Erleben der Sichtbarkeit an ſich noch nicht Kunſt iſt, ſondern erſt ſein reales Geſtalten. Es iſt für jede Kunſt falſch, Erlebnis und Darſtellung zu trennen. Auch der Dichter iſt nicht der Menſch, der am meiſten und ſtärkſten erlebt, ſondern der ſein Erlebnis als mitteilbare Geſtalt erlebt, ja mit dem Drang des Geſtaltens auf das Erleben ausgeht. C. F. Meyer ſchildert den Arioſt in der Lukretia Borgia: „Alles, was er dachte und fühlte, was ihn erſchreckte und ergriff, verwandelte ſich durch das bildende Vermögen ſeines Geiſtes in Körper und Schauſpiel und verlor dadurch die Härte und Kraft der Wirkung auf

seine Seele." Und er läßt ihn trösten „Unglück als Tragödie betrachtet – läßt sich genießen". So stand auch Goethe dem Leben gegenüber, und Herder empfand diesen künstlerischen Mißbrauch, wenn man so will, aller Lebensbeziehungen als etwas Unmenschliches, während Moritz darin die Göttlichkeit des Dichters sah. Ähnlich ist ein Philosoph nicht der, der die größten metaphysischen Erlebnisse oder die größte Lebenserfahrung hat, sondern dem sich eins wie das andere in Gestalt von Gedanken stellt und entwickelt. Auch bei ihm hat man oft die Unmenschlichkeit oder Göttlichkeit in solcher überlegenen Aufnahme des Lebens empfunden. Überall hat der Mensch kein produktives Erleben an sich. Es kann ihn treffen wie ein Schlag, aber sobald er es ergreifen will, sich klar machen, genießen, überwinden, in irgend einer Weise sich zu eigen machen will, so muß es Gestalt annehmen, d. h. gebunden sein an irgendwelche Objektivitäten, in denen das Leben fortschreitet. Wo diese Formkraft fehlt – und dem Menschen reicht die Kraft selten über eine Seite hinaus – da geistert das Dasein nur, und es sind die Werke anderer und ihre Erinnerung das Blut, an dem die Schatten Leben trinken.

Das Sehen entwickelt sich nun in der Darstellung, gewinnt in ihr erst Realität und Geschichte. Der Maler denkt und empfindet nicht bloß, wie Taine das ausgeführt, in Gestalten, er sieht und erlebt mit seinen Darstellungsmitteln, wie der Dichter poetisch erlebt und der Philosoph denkend, und mit Recht spotteten Heinrich Ludwig und andere über den Raffael ohne Hände in der Emilia Galotti. So erscheint hier wieder eine unauflösliche Einheit, der Prozeß der Sehdurchbildung ist ein innerliches Malen, geht in der wirklichen Darstellung fort, und die höchste Stufe der jeweiligen Gesichtsentwicklung ist immer das fertige Bild. Es ist eine falsche Interpretation seiner inneren Bilder, wenn ein Maler glaubt, daß sie vollkommener seien als seine wirklichen, ebenso wie es ein falscher Glaube des Laien ist,

daß er wirklich sehe, wie ein Baum hinter dem andern stehe, weil er es zu sehen meint: jener Glanz und diese Überzeugung haben andere Ursachen als die klare Bestimmtheit des Sehbildes, und der so oft geschilderte Kampf mit dem Material ist in Wahrheit die Arbeit an ihr. Wie aber jedes Buch eine stärkere Konzentration und rationalere Durchbildung zeigt als das freie Gedankenleben des Autors jemals besessen hat, so stellt dafür das Bild auch die Steigerung der Gesichtsvorstellung des Malers dar und ist darum größer als sein Schöpfer. Damit erst bekommt es den eigensten Sinn seiner Realität und ist Deutung und Dasein, Abstraktion und höhere Wirklichkeit zugleich, Repräsentant und vollendete Erscheinung.

Die Möglichkeit einer malerischen Weltanschauung wird nun deutlich. Wir erfassen die Sichtbarkeit in einem Lebensverhältnis, das sich in der Darstellung entwickelt. Das Kunstwerk zeigt die Welt nicht wie ein Spiegel, sondern als einen sinnvollen Zusammenhang, in dem alle Energien einer Menschenseele die Bedeutung des Gesehenen an jedem Punkt herausgearbeitet haben. Und diese Bedeutung ist unabhängig von dem einzelnen Gegenstand. *Sie kommt aus dem Lebensverhältnis, in dem uns die Wirklichkeit überhaupt gegeben ist, und sie ist realisiert in der Struktur der Sichtbarkeit.* Insofern vermag jedes Bild die Totalität der sichtbaren Welt und ihren Sinn zu repräsentieren, weil es *eben die Struktur der Sichtbarkeit zeigt, die aus einem Urerlebnis dieser Welt stammt.* Sind mehrere solcher Urerlebnisse möglich, so wird die Sichtbarkeit mehrere künstlerische Deutungen zulassen, in verschiedenen Strukturen auftreten, d. h. wir werden verschiedene Stile haben. *Der Stil in diesem Sinn ist die Form der Weltanschauung,* stillos ist ein Bild, das keine reine Durchführung einer solchen Form enthält. Der große Fehler der Gedankenmalerei war nicht, daß sie Weltanschauung geben wollte — im Gegenteil, es ist das

Zeichen einer großen Kunst, daß sie von ihrer Aufgabe weiß, den Sinn der Wirklichkeit zu deuten, indem sie sie aus diesem Sinn gestaltet —, der Irrtum lag darin, daß sie ihre Weltanschauung nicht in der Kunstform entwickelte, sondern aus der Erkenntnisform erst in sie übersetzte, wo sie dann künstlerisch unsichtbar war und philosophisch stumm blieb. Um es noch einmal zu wiederholen: die Weltanschauungen der Maler — und hier hat das Wort Weltanschauung seinen eigensten Sinn — sprechen nicht aus dem gedanklichen Inhalt der Bilder, sondern zeigen sich in ihrer Formbildung, wo sie dann nicht begriffen zu werden brauchen, sondern einfach da sind.

Es kann im folgenden natürlich nur versucht werden, die allgemeinsten Formzusammenhänge solcher Weltanschauungen, die allgemeinsten Bildungsgesetze dieser verschiedenen Welten aufzuweisen, ohne auf ihre historische Durchbildung und die ganze Fülle ihrer Variationen einzugehen; das müßte die Kunstwissenschaft fortführen. Für die philosophische Betrachtung genügt es zunächst zu sehen, welche typischen Gestaltungen der sichtbaren Welt sich hier unterscheiden lassen, und daß sie den typischen philosophischen Auffassungen der Wirklichkeit entsprechen.

DIE TYPEN MALERISCHER WELT-ANSCHAUUNG

1. DER ALLGEMEINE BILDINHALT

Ist das Grundverhältnis für jede Auffassung vom Zusammenhang des Daseins das zwischen Mensch und Welt, so haben wir hier vor allem zu fragen nach der Stellung des Menschen im Bilde. So viel ich weiß, hat eingehender darüber nur v. Bodenhausen in seinem Gerard David gesprochen[1], und auch er nur innerhalb des Zusammenhangs, in dem dies Verhältnis schon immer berührt wurde, nämlich in der Entwicklung der Landschaftsmalerei, und zwar an dem Punkt, wo der Hintergrund zum erstenmal den Menschen in sich hineinnimmt und der Dualismus zwischen Figur und Landschaft aufgehoben ist. Für uns ist hier der zentrale Ausgangspunkt überhaupt gegeben, und es wird am besten sein, an der Hand der historischen Entwicklung die verschiedene Auffassung dieses Verhältnisses kurz zu überblicken.

Die Malerei des Mittelalters kennt als Bildinhalt eigentlich nur die Figur, und zwar den vergöttlichten Menschen. Der Heilige steht außerhalb der Welt, zeitlos, raumlos, eine transzendente Erscheinung. Natürlich müssen die Grundbeziehungen der Realität irgendwie angedeutet werden, denn die Figur braucht eine Basis und hebt sich von einem Hintergrund ab, aber das sind nur letzte Folgen der sichtbaren Leiblichkeit, eine unabweisbare Erinnerung an den Erdenrest. Wie die Füße nicht zu stehen brauchen, ist der Boden nur noch die Abstraktion der Horizontale, und wie die Körper keine äußere Bewegung kennen, schrumpft der Raum auf die Fläche zu–

[1] Einzelnes findet man in allen Büchern über Landschaftsmalerei bei der Schilderung ihrer Entstehung in den verschiedenen Schulen wie in den Monographien über moderne Maler. Geistreiche Bemerkungen bei Aug. Schmarsow: Zur Frage nach dem Malerischen, Lpzg. 1896.

sammen. Unendlich gesteigert erscheint dies Verhältnis in der sogenannten byzantinischen Malerei, die ewige Existenz dieser großen, einsamen Gestalten hat alle Weltwirklichkeit vergessen.

Es kann nun nicht scharf genug betont werden, daß dieser Mangel der realen Beziehungen nicht aus der künstlerischen Unfähigkeit herzuleiten ist, sondern aus der Weltauffassung eines grandiosen Dualismus, für den diese Beziehungen wertlos sind [1], und wir werden sehen, daß, wo immer er später in der Geschichte erscheint, auch in der Zeit der höchsten künstlerischen Entwicklung, dies Grundverhältnis für ihn charakteristisch bleibt: er sieht nur die Figur und alles andere ist ihm bloße Materie — Hintergrund.

Man weiß, wie im Gegensatz zu dieser Weltanschauung im Trecento der Kunst nun das Eigenleben der Welt aufging. Der Inhalt der Transzendenz erscheint in der Welt selber, die Figur verliert ihren absoluten Wert und bekommt eine Stelle in über sie hinausgehenden Zusammenhängen; sie erscheint als Gegenstand im Raume wie andere Dinge und dient seiner Gesetzlichkeit; Licht und Luft, der neue Zusammenhang der Farbe nehmen sie auf, die Linien der Umgebung umschließen sie: in der Einheit der Welt ist der Mensch ein Stück geworden, ein Teil im Ganzen. Die Entwicklung ist im einzelnen oft beschrieben worden, sie ist überall ähnlich, in Umbrien und Toskana, in Venedig, bei den Niederländern. Wer den ersten Korridor in den Uffizien entlang geht und von den mittelalterlichen Bildern zu Piero di Cosimo kommt, fühlt, wie erlöst von dem Zwang der gesteigerten Person, die Hingabe an die Weite der Natur und den Reichtum der Erde, in deren Tälern der Mensch

---

[1] Natürlich fehlt das künstlerische Können in unserm Sinn, aber das ist vielleicht Folge des Dualismus, nicht umgekehrt. Ich brauche weiter nicht zu sagen, daß es natürlich auch einen Realismus in dieser Zeit gegeben hat, wie eine Kunst, die in der Mystik des Goldes und der Farben das Individuum zu versenken suchte.

wie eingeschmiegt dahinwandert. Und was Cosimo durch die Einordnung der Figuren in die Welt erreicht, gelingt Perugino, indem er die Linien seiner Figuren durch die Linien der Landschaft ergänzt — ihre Bewegung in ihnen ausklingen läßt und die gehaltene Kraft der Heiligen zergehen läßt in der Einheit einer Stimmung, die auch die Seele der Landschaft ist. Andere verlieren die einsame Gestalt an das Gefunkel der Mannigfaltigkeit. Wir gehen diesen Verschiedenheiten nicht nach, denn es kommt uns jetzt nur auf die Totalerscheinung an, daß hier eine Anschauung ausgebildet wird, die den Wert gerade in die Beziehungen legt, die über die Figur hinausgehen. Bodenhausen hat auf den Unterschied zwischen der niederländischen und italienischen Entwicklung aufmerksam gemacht, daß hier der Raum gleichsam durch Ausstrahlung der Figuren entstehe, während er dort zuerst da sei und dann in ihm die Gestalten auftreten, und Schmarsow — von seiner Konstruktion eines Systems der Künste aus — sieht darin den Grund, der italienischen Malerei das Malerische im höchsten Sinne abzusprechen. In beiden Fällen ist aber die überfigurale Einheit, der Zusammenhang, der eben verschiedenster Art sein kann, das Entscheidende, und das gilt so gut für die Art, wie ein Porträt aus dem Hintergrund entwickelt ist und in ihm lebt — man denke an die Mona Lisa — und für eine Zusammenstellung von Figuren, die so behandelt ist, z. B. Giorgiones Konzert, wie für die Landschaft ohne Figur, nur tritt das Wesen dieses Monismus immer da am greifbarsten für die Reflexion zutage, wo Mensch und Welt ausführlicher zusammen erscheinen. Ich erinnere an die religiöse Allegorie des Bellini in den Uffizien, die Schwingungen des Gefühls zwischen den zerstreuten Gestalten, ihr Zusammenwogen mit der umgebenden Natur, oder an die Bilder Giorgiones: das ländliche Konzert im Louvre, wo die Menschen, das herrlichste Gewächs der schönen Welt, leuchten wie Blumen, die Linien der Hügel und der

nackten Körper ineinander schweben und aus ihrem süßen Neigen ein Wohlklang bis in die fernste Ferne reicht. In allen seinen Bildern, der Familie im Palazzo Giovanelli, den Philosophen in Wien, der Venus in Dresden, ist immer dieselbe seelische Gelöstheit, die in ihrer Hingabe das ganze Bild erfüllt, eine Gleichartigkeit des Stoffs — „wie zu Träumen" —, die alles zu Schimmer und alles zu Gemüt macht. Wenn auch verändert, erscheint dieselbe Einheit bei Tizian. Ganz unmittelbar zu fassen ist das natürlich nur bei den freien Themen der mythologischen Bilder, dem Bacchanal, den drei Lebensaltern, himmlischer und irdischer Liebe, den Pastoralszenen der heiligen Familie; die ausgeprägten christlichen Aufgaben sind immer erst aus der ihnen zukommenden dualistischen Haltung in diese weltliche übersetzt und wirken darum nie ganz rein. Aber selbst das tragische Pathos der Grablegung im Louvre geht unter in der herrlichen Einheit der farbigen Pracht, aus der diese Welt gewebt ist. Auszunehmen sind hier die religiösen Stoffe, die selber aus einer mehr pantheistischen Gefühlssphäre stammen, wie denn die Assunta die Auflösung in das unendliche Licht ist.

Bei keinem zeigt sich diese „Auflösung" der christlichen Gestalt in eine überpersönliche Einheit stärker als bei Correggio. Es war auch bei ihm nicht bloß der Geschmack fürstlicher Besteller, sondern Konsequenz seiner Weltanschauung, wenn er später die christlichen Themen verließ, wie ihm denn von diesen am nächsten das der Madonna mit dem Kinde lag. Schmarsow hat begeistert die Atmosphäre von Liebeseligkeit, in der ihm Welt und Mensch verschwimmt, geschildert: „Alles atmet und fühlt wie Menschenbrust, teilt die zartesten Schwingungen unseres Nervensystems, vibriert in Daseinswonne und vergeht vor Inbrunst im All", und Thode[1] spricht von dem großen inneren Welteneinklang, in dem seine

[1] H. Thode: Correggio (Sammlung Knackfuß).

Seele lebte, die in allem Lebenden und Webenden ſich wiederfand. Dieſe Hingabe an die Einheit entſteht im Bilde durch die phyſiognomiſche „Durchdringung aller Geſtalten mit dem einen gleichen, das Wesen ausfüllenden Gefühl rückhaltlos ſich äußernder Liebe“, durch die Verſchlingung der Bewegungen, Fluß der Glieder und Gewänder, weiter durch die Auflockerung aller Formen im Helldunkel, das die Dinge unmerklich ineinanderführt und ſchließlich alles, auch die Eigenfarbe der Gegenſtände, in der Einheit der Lichtatmoſphäre zergehen läßt, welche „unkörperlich und milde das im Raum Getrennte unlöslich miteinander verbindet“. Am deutlichſten für unſere Frage ſpricht die Bemerkung Thodes, daß „ihm die Figur nicht an ſich in ihrer Vereinzelung, ſondern nur im Zuſammenhang künſtleriſch bedeutungsvoll erſchien und ihre durch das Licht vollzogene Einbeziehung in das Allgemeine eine Vereinfachung in der Formengliederung und eine Verwiſchung der begrenzenden Konturen bedang“[1].

Wenn Thode im Anſchluß an die Betrachtung der Zingarella ausführt, daß zwar ſchon die venezianiſchen Meiſter, vor allem Giorgione, die maleriſche Bedeutung der Beziehung des Menſchen auf die landſchaftliche Umgebung und der Beziehung der Landſchaft auf den Menſchen erkannt hätten, doch ſei das künſtleriſche Einheitsprinzip für ſie die reine Farbenharmonie geblieben, Correggio allein habe den die Stimmung am ſtärkſten beſtimmenden Einheitsfaktor, die Lichtwirkung entdeckt, ſo iſt der Wertunterſchied, der damit gemacht wird, natürlich ſubjektiv, wenigſtens inſoweit er nicht bloß auf die dadurch bedingte Entwicklung in der Freiheit der Kompoſitionsbewegung Bezug nimmt; denn im übrigen handelt es ſich hier für uns zunächſt nur um eine andere Möglichkeit dieſer ſeeliſchen Einheitsauffaſſung der Sichtbarkeit, wie eine dritte die florentiniſch-lineare iſt, die in Rafael gipfelt. Der

[1] a. a. O. S. 78.

Zusammenhang von Figur und Landschaft in seinen Madonnenbildern ist der vollkommenste, den man sehen kann, obwohl er — was schon in den ersten Skizzen sichtbar ist — nur durch die Harmonie der Linien, Proportionen und Massen erreicht wird. Ihm hat man, z. B. Grimm [1], wieder die Venezianer mit ihrer Farbeneinheit gegenübergestellt, die „mehr" sähen, Tizian und Giorgione, „bei dem die Umrisse beinahe zu etwas Unwesentlichem verschwinden" — womit denn doch zugleich auch das Weniger-sehen anerkannt ist. Eine Analyse dieser Verschiedenheiten auf ihre geistige Bedeutung würde zu einer weiteren Entwicklung unserer Betrachtungsweise führen. Zur Vervollständigung dieser Reihe sei noch auf die Maler der „Existenzbilder", wie Burckhardt sie genannt hat, hingewiesen, Andrea del Sarto in Florenz, Palma und Veronese in Venedig.

Hinter ihnen allen aber steht die dunkle Erscheinung Leonardos. Er fand die Einheit dieser göttlichen Welt am tiefsten in der Harmonie ihrer Gesetzlichkeit.

Wie sich diese bildmäßige Einheit von Mensch und Welt in den Niederlanden entwickelt hat, ist oft dargestellt worden. Wir haben oben auf Bodenhausens David verwiesen. Schon der Genter Altar zeigt in dem Gegensatz der unteren und oberen Bilder eine Doppelheit der Weltanschauung; was oben in den großen isolierten Gestalten Gottvaters, der Maria und des Täufers ins Jenseits ragt, ist unten in der inneren Gemeinsamkeit der Menge und ihres Zusammenzuges, zu der nicht bloß die Menschen, sondern jedes Stück dieser Welt gehört, zu mystischer Einheit zusammengenommen [2]. Die Bedeutung Dirck Bouts' und Gerard Davids in dieser Entwicklung hat Bodenhausen [3] gezeigt, unter Davids Einfluß stand Patinir, der die Landschaft zum eigent-

[1] Grimm: Michel Angelo II, 185 ff. Schmarsow: a. a. O. 60 ff. [2] Auch Schmarsow a. a. O. S. 55. [3] v. Bodenhausen: Gerard David S. 49—56.

lichen Gegenſtand der Darſtellung machte und die Figur zur Staffage. So war auch hier der Menſch in die Welt hineingenommen. Die Vollendung dieſes Standpunktes in Holland iſt Rembrandt und neben ihm Goyen und Cuyp. Bei Goyen muß man an Spinoza denken, weil auch ihm alle Individualität verſchwindet in der unendlichen Einheit ſeiner goldenen Luft. Die Metaphyſik des Lichts in Rembrandts Kunſt ſpricht heute zu jedem[1]. Auch die ſtärkſte Individualität und greifbarſte Leibhaftigkeit iſt „ringsum untrennbar mit dem Zuſammenhang der Dinge verquickt", „ringt ſich aus dem Allgemeinen los und löſt ſich wieder darin auf". Schließlich Rubens! Die Möglichkeit des Nebeneinanders von ihm und Rembrandt zeigt den Spielraum, den dieſe Weltanſchauung hat: neben der Stoffloſigkeit „der Überfluß der Subſtanz, hochbrandende Flut und Glut des Lebens"[2], neben jener Vergeiſtigung und Verklärung aller Materie eine Animaliſierung der Welt wie der Seele, eine Bewegung lauter elementarer Kräfte, zu denen das Höchſte wie das Niedrigſte, Natur und Gott gehört.

Gemeinſam iſt allen, die zu dieſem Typus gehören, bei aller Verſchiedenheit des Lebensgefühls, die Auffaſſung der Einheit von Menſch und Welt, und zwar als einer irgendwie ſeeliſchen Einheit, in der ſie beide leben.

Nennt man nun die Namen des Caravaggio, der ſpaniſchen, der holländiſchen Naturaliſten, Velasquez, Hals, ſo ſieht man wie plötzlich ernüchtert die Wirklichkeit vor ſich liegen, ganz bloß ſichtbare Außenwelt, ſcheinbar unvergeiſtigt, nur durchs Auge erfaßt: in Wahrheit aber auch von Menſchen erlebt, verarbeitet und gewertet ,nur von einem ganz anderen Lebensgefühl, einer ganz anderen Stellung zu dieſer Sichtbarkeit aus.

---

[1] vgl. die Monographie Neumanns. Schmarſow a. a. O. [2] R. Viſcher: Rubens, auch S. 32. 52. 111. „Das Einzelne in ſeinen Bildern entſteht als integrierender Beſtandteil des Ganzen in unmittelbarem Zuſammenhang mit ihm"; man betrachte daraufhin ſeine wie Rembrandts Skizzen.

Wir ſtehen vor einer dritten Form der Weltanſchauung, dem Naturalismus.

Auch er behandelt Menſch und Außenwelt im Prinzip als gleichwertig, es gibt aber keine objektive ſeeliſche Einheit, die ſie beide umfaßt, ſondern nur die Einheit der Naturgeſetzlichkeit, der Wahrheit des Raumes, des Lichts als Faktoren der Wirklichkeit, nicht als ſeeliſcher Medien, der Wahrheit der Phyſiognomie und der Beziehungen, aus denen ſie entſteht: ein ganz anderes Realitätsgefühl.

Zu jeder Zeit haben ſich die Vertreter der anderen Weltanſchauungen, ſo gegenſätzlich ſie untereinander ſind, beſonders gegen dieſe Kunſt als bloße Nachahmung gewehrt. In moderner Zeit ſprach man wohl gar verächtlich von bloßer Photographie, was denn ganz einfältig war. Denn ſchon die Nachahmung bedingt eine Auffaſſung, die eben — von der Darſtellung ganz abgeſehen — den künſtleriſchen Prozeß zum einen Teile ausmacht, indem ſie aus dem Chaos einen Kosmos macht, ſo daß das Ding nicht einfach zweimal da iſt, ſondern einmal als blinde Wirklichkeit und einmal als verarbeitetes und verſtandenes Bild. Die Photographie aber iſt überhaupt von vornherein kein maleriſches, d. h. geiſtiges Gebilde, ſondern ein mechaniſches Produkt, dem der Menſch nur künſtleriſch vorarbeiten kann durch die Stellung des Apparates, durch die Auswahl des Ausſchnitts, des Lichts, des Materials uſw. und indem er nachher die Platte auf ſeine künſtleriſchen Abſichten hin entwickelt; dabei erſcheint immer noch kein Bild, das eine eigene Wirklichkeit hätte oder das Verſtändnis der Sichtbarkeit eröffnete, ſondern an dem das Auge ſich mühen muß, genau wie vor der Wirklichkeit ſelber, nur ohne Ausſicht auf einen Erfolg. Wenn die Maler ſeinerzeit die Metapher des photographiſchen Apparats für ihre Stellung zur Wirklichkeit gebraucht haben, ſo bedeutete ihnen das nur jene ideale Verhaltungsweiſe, die ſich der Sichtbarkeit gegenüberſtellen

will, ohne ſie zu konſtruieren; das Ideal der Naturnachahmung beſagt Ähnliches, faßt aber noch die Kraft der Darſtellung mit in ſich.

Dieſelbe Dialektik, die den philoſophiſchen naiven Materialismus zum Poſitivismus treibt, beſteht allerdings auch für den maleriſchen: er ſieht bald ein, daß ſeine Möglichkeit nicht heißt, die Dinge machen, wie ſie ſind, ſondern wie ſie erſcheinen. Und ſo kann er denn trotz ſeiner Objektivität, die ihm nur eine Form zu geſtatten ſcheint, die verſchiedenſten Geſichte haben: von der Durcharbeitung des Eindrucks auf die unerbittlich klare Erkenntnis und Darſtellung der in ihm enthaltenen Beziehungen, wie bei dem „Experimentalmaler" Velasquez, bis zur höchſten Steigerung eines ſinnlichen Realitätsgefühls, wie bei dem lebensluſtigen Hals. Zolas oft zitierte Kunſtformel, die für dieſen Typus geprägt wurde, bezeichnet das einſeitig als Temperamentsunterſchiede, was ſich aber durch eine ganze Seele erſtreckt. Indes unberührt davon bleibt die entſcheidende Grundanſchauung von der Realität dieſer Welt als einer äußeren und der Stellung des Menſchen in ihr: auch er iſt weſentlich äußere Wirklichkeit, und wo ſeine Seele ſichtbar wird, reicht ſie doch nicht hinaus in die Maſſe der Welt und die Kräfte, die ſie beherrſchen.

Und wieder genügt der Name Michel Angelos, um mit einem Schlag das ganze eben gehabte Weltbewußtſein umzuwandeln, und der dualiſtiſche Typus taucht wieder empor, und der Abſtand dieſer Weltanſchauungen voneinander und der dadurch bedingten Kunſtgeſtaltung drängt ſich uns unwiderleglich auf.

Nur einmal in ſeinem ganzen Leben hört man von Michel Angelo etwas wie Empfindung für die Natur — als er als alter Mann in die Gebirge von Spoleto ging und fand, daß „nirgends Frieden ſei als in den Wäldern", ſonſt nirgends, nicht in ſeinen Briefen, nicht in ſeinen Gedichten, vor allem nicht in ſeinen

Bildern. Es exiſtiert nur der Geiſt und was er hervorbringt[1]. Die ganze Pracht des Paradieſes wird ihm bei der Schöpfung Adams zu einer kahlen abfallenden Fläche, gerade groß genug, um den Körper zu tragen, und bei der Schöpfung Evas zu einer leeren Ebene mit ein paar Steinen und einem toten Baumſtumpf. In den Geſprächen des Hollanda will er von der niederländiſchen Landſchaft nichts wiſſen: es ſind zu viele Dinge und keines davon wird „bis zur Vollendung ausgeſtaltet“[2]. Wieder wird die Welt nur Baſis für den erhöhten Menſchen und die göttliche Figur: ein Dualismus ſo hart, wie wenn Fichte die Welt das Material der Pflicht nannte. Und vor ihm haben Giotto und Mantegna und viele andere ähnlich geſehen, und neben ihm in Deutſchland Dürer. Dürers Landſchaft hat kein Verhältnis zu den Figuren, wie bei Grünewald oder Altdorfer, ſie ſtehen fremd und unabhängig in ihr, die nur der Innerlichkeit der Figuren dient. Und in ſeinen größten Arbeiten vergeht die Außenwelt ganz vor dem monumentalen Eindruck der göttlichen Menſchen. In den Apoſteln iſt wie auf einem der mittelalterlichen Bilder Fußpunkt und Hintergrund nur eine Abſtraktion, der Inhalt des Bildes erſchöpft ſich in der erhabenen Einſamkeit der vier Geſtalten. Sowohl Dürer als Michel Angelo wurden getragen von einer ethiſch-religiöſen Bewegung, die ihnen eine überperſönliche Energie und hiſtoriſche Schwungkraft gab, von der Reformation und Savonarola, aber ihre Kunſt iſt nicht daraus entſtanden. Das Ideal von der Erhöhung der Erſcheinung der Perſon zeigt ſich ſchon in ihren erſten Arbeiten. Ich denke an die Madonna an der Treppe in der Caſa Buonarroti: der Inhalt des Reliefs iſt nicht die Beziehung zwiſchen Mutter und Kind, ſondern die Erhabenheit ihrer geiſtigen Bedeutung. Die Behandlung, die das Madonnenthema von dieſem Typus erfährt, iſt übrigens

[1] Grimm: Michel Angelo II 410. [2] Francesco de Hollanda ed. Vasconcellos.

charakteristisch; während es für die pantheistische Auffassung wie-geschaffen war, weil der Zusammenhang hier von selber über die einzelne Figur hinausführt, entsteht der personalen Auffassung in der Verbindung von Mutter und Kind ein Hindernis für die Monumentalisierung der Sitzfigur. E. Heidrich hat das in der Entwicklung des Themas bei Dürer verfolgt[1]. In der Zeichnung der lesenden Maria von 1521 läßt Dürer das Kind fort, es fehlt auch der Boden, die Bank, auf der die Figur sitzt, der Hintergrund, und es bleibt nur die monumentale Erscheinung.

Blicken wir dann in die Entwicklung der modernen Kunst, so wird man leicht dieselben Gegensätze, nur in der Ungebundenheit dieser Zeit näher gerückt, erkennen.

Die malerisch aufgelöste Welt des Rokoko läßt Mensch und Welt in ein Gefühl zusammenschwimmen, am vollkommensten in den Bildern Watteaus. Realisten sind Goya, Hogarth, Chodowiecki, Chardin. Ihnen gegenüber entsteht dann die idealistische Kunst der Carstens und Cornelius, Davids und Ingres. Wieder soll das Bild nur die erhöhte Figur geben, die Gestalt einer geistigen Welt. Wenn sich die Anschauung hier, statt sich in den sichtbaren Gestalten zu entwickeln, oft an der Idee mühte und die Figur bloß übernahm, so wird dadurch das Wesen ihrer Weltauffassung im Kern nicht verändert, nur war sie künstlerisch nicht produktiv. Die Landschaft wird in dieser Zeit vor allem heroisch. Begonnen hatten damit schon die Carracci. Die heroische Landschaft ist die Konstruktion der Welt nicht auf ein pantheistisches Leben hin, sondern auf ein geistiges Ideal, das sich doch eigentlich nur in der menschlichen Gestalt unmittelbar zu zeigen vermag. In solchen Fällen, wo ein Typus Stoffe gestaltet, die ihm eigentlich fremd sind, zeigt sich seine Gesetzlichkeit vielleicht immer am merkwürdigsten.

Es ist bekannnt, daß Cornelius die Landschaftsmalerei als beson-

[1] E. Heidrich: Gesch. des Dürerschen Marienbildes. Leipzig 1906 S. 138 f.

deren Kunſtzweig nicht gelehrt haben wollte. Gerade neben ihm ſtanden nun andere, vor allem Runge, C. D. Friedrich und Dahl, und Runge ſchreibt: „Es drängt ſich alles zur Landſchaft, ſucht etwas Beſtimmtes in dieſer Unbeſtimmtheit und weiß nicht wie es anzufangen? Sie greifen falſch wieder zur Hiſtorie und verwirren ſich. Iſt denn in dieſer neuen Kunſt — der Landſchafterei, wenn man ſo will — nicht auch ein höchſter Punkt zu erreichen? Der vielleicht noch ſchöner ſein wird wie die vorigen.“ Und an einer anderen Stelle ſpricht er das entſcheidende künſtleriſche Prinzip dieſes pantheiſtiſchen Typus aus: „Wenn wir ſo in der ganzen Natur nur unſer Leben ſehen, ſo iſt es klar, daß dann erſt die rechte Landſchaft entſtehen muß, als völlig entgegengeſetzt der menſchlichen oder hiſtoriſchen Kompoſition.“ In ſeinen metaphyſiſchen Bildern entwickeln ſich die geheimnisvollen Geſichte gleichſam vor unſeren Augen aus der Tiefe des Glanzes. C. D. Friedrich fand dann den Weg in die ewige Weite der Welt[1], und Schwind, Spitzweg, auch Ludwig Richter malen in der verſchiedenſten Weiſe eine Welt des Gemüts, in der Menſchen und Dinge gleich zugehörig leben. Den dritten Typus repräſentieren die Berliner Realiſten, Schadow, Krüger und ſchließlich Menzel, der dann ſchon in die nächſte Generation reicht, wo dieſe drei Möglichkeiten der Weltgeſtaltung noch näher aneinander ſtoßen. Neben Menzel in Berlin und R. Alt in Wien ſtehen Leibl und ſein Kreis, Trübner, Liebermann. Der pantheiſtiſche Typus gipfelt in Böcklin, Thoma und Steinhauſen, L. v. Hofmann, der Typus der Perſonalität in Feuerbach, Rethel, Marées und Klinger. Und ähnlich ſtehen in Frankreich neben-

[1] A. Peltzer: Goethe und die Urſprünge der neueren deutſchen Landſchaftsmalerei, Leipzig 1907, hat die Zuſammenhänge dieſer Maler mit Goethes und Schellings Weltanſchauung nachgewieſen. Ich zitiere noch ein Wort von Carus, Friedrichs Freund, über die Bedeutung der Figur in der Landſchaft: „immer wird die Landſchaft das belebte

einander: einerſeits Corot[1] der „Pantheiſt", ſeine Freunde, die Landſchafter des état de l'âme und Millet, der wollte, daß die Weſen, die er darſtellte, „ausſähen, als ob ſie ganz in ihrer Lage aufgingen und daß es unmöglich ſei zu denken, ihnen könnte der Gedanke kommen, etwas anderes zu ſein". Voran zu nennen wäre hier noch Turner, der Schüler Claudes, von dem der Ausſpruch ſtammt „Die Sonne iſt Gott". Andererſeits die großen Naturaliſten mit Courbet und Manet an der Spitze, Zolas Salon der Zurückgewieſenen. Und ſchließlich Puvis de Chavannes, und in Belgien Meunier.

Es muß dem Leſer überlaſſen bleiben, die oben behandelten Verhältniſſe hier im einzelnen aufzuſuchen, zumal die Auseinanderſetzungen des nächſten Kapitels darauf zurückführen. Hier nur noch einige Bemerkungen.

Von Pidoll weiß man, daß Marées ſeit ſeinem italieniſchen Aufenthalt ſich ganz auf die Darſtellung des Menſchen konzentrierte, ja in der Darſtellung eines Menſchen das Ziel der Kunſt ſah und in ſeinen Entwürfen ſtets von der Figur ausging. Die Landſchaft nannte er „den Hintergrund", ſie dient ihm als Dominantengerüſt, an dem man den Gehalt der Figur und ihrer Bewegung ableſen ſoll. Klinger ſchreibt: „Der Kern- und Mittelpunkt aller Kunſt, an den ſich alle Beziehungen knüpfen, bleibt der Menſch." Es iſt leicht zu zeigen, wie auch in ſeinen Kompoſitionen alles von der iſolierten Figur ausgeht, und es nichts gibt, was ſie mit der Umgebung verbindet, als eben, daß die Figuren ſtehen und gehen; ja man könnte bei ihm wieder von einem Figurenpodium, z. B. in den beiden

---

Geſchöpf beſtimmen; es wird aus ihr ſelbſt notwendig hervorgehen und zu ihr gehören müſſen". Er hat für das ungenügende Wort „Landſchaftsbild", deſſen Flachheit auch Runge, wie wir oben ſahen, fühlte, „Erdlebenbild" ſetzen wollen. [1] Als man ihm das Vage und Unbeſtimmte ſeiner Bilder vorwarf, antwortete er: „Die Natur ſchwebt und ſchwimmt. Wir ſchwimmen und ſchweben! Das Vage iſt eben die Eigentümlichkeit des Lebens."

Wiener Bildern, ſprechen. Selbſt in ſeiner berühmten Radierung „Die Schönheit der Welt" hat die knieende Figur keinen Zuſammenhang mit dem was ſie umgibt, was wie ein Schmerz des Draußenbleibenmüſſens wirkt.

Neben ihnen dann Böcklin, der ſtets von einer Anſchauung ausgeht, die über den Menſchen hinausragt. Er hat oft genug über die Entſtehung ſeiner Bilder geſprochen. Die Figur ſoll aus einer Natureinheit herauswachſen als eine Konzentration der in ihr wirkenden Kräfte. Meyer-Graefe hat ihm nun kürzlich Einheiten abgeſprochen und mit Recht. Und doch genügt ein Blick auf den Triton und die Nereide, um zu fühlen, daß da eine Einheit ſtärkſter Art hergeſtellt iſt. Sie kommt zuſtande durch Böcklins ganz einziges Vermögen ſchöpferiſcher naturhafter Formbildung, die Fähigkeit den Zuſammenhang von Element und Form zu entwickeln, wie das vor ihm niemand vermocht hat; und zwar reicht das Element von dem wirklich Elementaren, Waſſer, Feuer, Sturm, bis zu rein ſeeliſchen Stimmungen von elementarer Einfachheit. Seine Faune, Nymphen und Kentauren und anderen Kreaturen, ſeine Ruinen und Villen, ſeine Flora, wandelnden Frauen und Kinder ſind nichts für ſich, haben ihren Sinn nur in der Beziehung auf das Naturganze, in dem ſie leben. Böcklins philoſophiſche Metaphyſik war übrigens auch von einer elementaren Einfachheit, und es iſt merkwürdig zu ſehen, mit welcher naiven Macht das urſprüngliche Welterlebnis in ſolchem Menſchen durchſchlägt. Frey erzählt, wie er einmal, als davon die Rede war, wo in der Natur das Unbelebte aufhöre und das Belebte anfange, einwarf: „Wo beginnt überhaupt das Leben? Wiſſen wir denn, ob die ganze Erde nicht nur ein großes Tier iſt und wir die Paraſiten darauf?" Es kam zu wunderlichen Geſprächen, in denen er dunkle gewaltige Kräfte annahm, ſich auch nicht ausreden ließ, daß auf der Sonne ganz beſonders wohltätige Geiſter hauſten.

Eine ganz andere Wendung der Entwicklung der Geſtalt

aus der Umgebung zeigt die Malerei, die im Zusammenhang mit der philosophischen Auffassung von der Bedeutung des Milieus entstanden ist. Auch hier ist der Mensch in seiner ganzen Erscheinung zugehörig zu seiner Welt, aber er ist nicht mehr das Lebendigste in diesem Leben, sondern die Gesetze dieser Welt erfassen auch ihn wie alles andere, und er klebt und kriecht an dieser Erde. Die Nüancen dieser Auffassung des Menschen sind übrigens mannigfaltig, der Übergang von seiner völligen Entseelung zu einer mehr pantheistischen Färbung ist häufig, und wieder reicht diese von einem dämmernden Schicksal, etwa in Jos. Israels Bildern, das, wie in Maeterlincks Dichtung die Dinge umspinnt, bis zu Millets und Segantinis göttlichem Einklang der Gesetzlichkeit dieser Welt. Der Ausgangspunkt dieser Betrachtungsweise war die Entdeckung des arbeitenden Menschen, wie er unter dem Einfluß des Sozialismus gesehen wurde. Daß es für ihn auch noch eine andere Erscheinungsform geben konnte, ich meine die subjektiv-idealistische, hat Meunier gezeigt, wo der Arbeiter zum Heros wird. Es ist interessant, seine Entwicklung von Millet aus daraufhin zu betrachten, wie der Zusammenhang mit der Umgebung aufhört und die Figur immer selbständiger wird.

Schließlich sei noch an die Gruppe der Worpsweder erinnert. Ihr Dichter R. M. Rilke hat schöne Worte für das Einfügen des Menschen in die „großen Zusammenhänge der Natur". „Es ist nicht der letzte und vielleicht der eigentümlichste Wert der Kunst, daß sie das Medium ist, in welchem Mensch und Landschaft, Gestalt und Welt sich finden." Die Künstler selber aber haben kein Verhältnis zur Figur, selbst Mackensen nicht; die ernste Silhouette der Frau auf dem Karren mit dem Säugling an der Brust steht auch unter seinen Bildern ziemlich allein. Die Werte, die von ihnen in der Naturweite erschaut sind, lassen keinen Raum für Menschlichkeiten, ähnlich wie etwa — doch ohne Vergleich — in

Ruysdaels Bildern, wo es eben einfach falſch iſt von Landſchaftsmalerei zu reden, das iſt Weltmalerei. Für die Worpsweder kommt hinzu, daß ſie zu den Eingeborenen ihrer Einsamkeit kein Verhältnis haben. Dieſe Menſchen ſind, wie Rilke ſchreibt, „nicht ihresgleichen“. Drum ſtehen ſie ihnen gegenüber, wie „den Bäumen und allen den Dingen, die umflutet von der feuchten tonigen Luft wachſen und ſich bewegen“; und wie der Himmel „alles ohne Unterſchied mit derſelben Güte umgibt“ ſo üben ſie eine gewiſſe naive Gerechtigkeit, indem ſie, ohne nachzudenken, Menſchen und Dinge in ſtillem Nebeneinander, als Erſcheinungen derſelben Atmoſphäre und als Träger von Farben, die ſie leuchten macht, empfinden.“

Dieſe Andeutungen ließen ſich leicht vermehren, namentlich für den Naturalismus und den Pantheismus ſind Zeugniſſe und Varianten zahlloſe; ſpärlicher erſcheint, entſprechend dem Zuge der Zeit, der perſonale Idealismus, der ſich in der Figur auslebt. Das Gegebene kann aber genügen, um das Gebiet zu überſchauen. Der Kern iſt: der einen ſichtbaren Welt gegenüber ſehen wir die Maler drei verſchiedene Standpunkte einnehmen, die ihre Wurzel letztlich in einem metaphyſiſchen Realitätsgefühl dreifacher Art haben und zu drei ganz verſchiedenen Bildgeſtaltungen führen, von denen jede, bis ins Einzelne anders organiſiert, eine eigene Äſthetik hat. Es lohnte ſich faſt zu verfolgen, wie durch die Geſchichte die Beurteilung des einen Typus aus dem Standpunkt eines andern ſich hinzieht und immer wieder dieſelben Gegenſätze und immer neue Streitfragen aus ihnen entſtehen, die natürlich da am unfruchtbarſten ſein mußten, wo ſie ſich nicht auf das Ganze, die Grundverfaſſung richteten — denn daraus entſteht immer neues Leben — ſondern ſich an einzelne Konſequenzen dieſer Standpunkte hielten. Ein anderes Kapitel wäre dann, die geſchichtlichen Zuſammenhänge der einzelnen Typen zu

verfolgen und in der Entwicklungsgeschichte der einzelnen Maler die Momente aufzusuchen, die die Weltauffassung entwickelten (seelische Struktur und individuellste Erlebnisse, Zeitbewegungen, künstlerische Tradition oder plötzlich einschlagendes Vorbild). Es wäre auch Material genug vorhanden, um zu verfolgen, wie Künstler sich ihre künstlerische Weltanschauung philosophisch zurechtlegten, auch die daraus entspringende Wechselwirkung zu beleuchten. Hier sei nur noch, bevor wir im nächsten Abschnitt in die feinere Organisation der einzelnen Typen eingehen, ein Blick geworfen auf den konkreteren Bildinhalt, den man Gegenstand, Stoff, Motiv nennt.

Die Gegenwart ist infolge vergangener künstlerischer Sünden in der Theorie geneigt, ihn als gleichgiltig anzusehen. Und er ist es insofern, als jedes Stück der Sichtbarkeit künstlerisch gebildet werden kann, und der künstlerische Wert eines Werkes wiederum nicht aus dem Gegenstand an sich kommt. Ein anderes aber ist, ob der Stoff ein ursprüngliches Verhältnis zu einer bestimmten Behandlungsweise hat. Es ist im Lauf unserer Darstellung schon darauf hingewiesen worden, daß auch hier keine Willkür erlaubt ist, sondern Beziehungen bestehen, die die Stoffwahl beschränken, und das wird weiterhin noch ergänzt werden. Sind die Stoffe geschichtliche, so haben sie zumeist schon eine seelische Struktur, die nicht mißachtet werden darf, z. B. die christlichen Gestalten. Von Böcklin sagt selbst Frey, daß er Christus wie ein Barbare malte, und seine Kreuzabnahme ist vielleicht die unangenehmste, die es gibt, in ihrer farbigen Pathetik, der die innere Form und sittliche Haltung, die Seele des erschauten Vorgangs ganz entgeht. Über die Geschmacklosigkeit der naturalistischen Christographie, von Menzel angefangen, brauche ich nicht zu reden. Und ist der Gegenstand ein Stück Wirklichkeit oder ein Allgemein-Menschliches, so werden auch da meist Bezüge sein, die auf die eine oder andere Auffassungsform hindrängen. Wie man umgekehrt

ſagen kann, daß die geſchilderten Typen zumeiſt von vornherein ganz verſchiedene Teile der Wirklichkeit ſuchen, wofür denn äußerlich am charakteriſtiſchſten die Hinneigung des einzelnen Typus zu ſpeziellen Stoffgebieten iſt: der perſonale Idealismus, wie er in der Philoſophie ausgeht von der Freiheit und ſittlichen Verantwortlichkeit der einzelnen Seele und ihrem Bezug auf die Transcendenz und ein perſönliches Ideal, arbeitet vor allem an der göttlichen oder heroiſchen Erſcheinung; der Naturalismus mit ſeinem die Dinge Nehmenwollen wie ſie ſind, hält ſich ſeit Caravaggio, Velasquez und Hals — ja ſeit der Antike, ich erinnere an den aus Leſſing ſo berühmten „Rhyparographen" Pyreikos — bis auf heute, und zumal da, wo er friſch einſetzt, gern an die niederen Volksklaſſen, Küchenſtücke, Bordellfiguren, Spieler, Trinker, Bauern, Narren, Proletarier; der Pantheismus oder objektive Idealismus ſucht die Stoffe, die die Brücke zwiſchen Phyſis und Geiſt ſchlagen, die einfachſten Naturbeziehungen der Geſchlechter, der Familie, der Lebensalter, die elementaren Affekte, Traum, Idylle (Paradies-Thema) und Genuß bis zum Bacchantiſchen oder er freut ſich an den Mittelgliedern, die die Phantaſie zwiſchen Menſch und Natur geſchaffen hat, den Satyrn und Faunen.

2. DIE BILDORGANISATION UND DIE BILDMITTEL

Unterſuchen wir nun die Organiſationder drei nachgewieſenen typiſchen Geſtaltungen eingehender, ſo zeigen ſich uns zunächſt in der Logik der Bildgeſtaltung die weſentlichſten Unterſchiede.

Die Kategorie gleichſam für den Monismus iſt: das Ganze und ſeine Teile. Das Einzelne iſt immer geſehen in Beziehung auf die umfaſſende Einheit oder aus ihr entwickelt. Wir haben die verſchiedenſten Mittel für die ſichtbare Herſtellung dieſer inneren Einheit nachgewieſen, von dem zarten Geſpinſt der Linien, dem Ein-

klang und Rhythmus der Proportionen und der Harmonie der Farben bis zur Verschmelzung ihrer widersprechendsten Töne und zur Auflösung aller Formen im Licht, und physiognomisch von dem bloßen Ineinandergreifen der Formen bis zur Ableitung der einzelnen Gestalten aus dem Wesen ihrer Welt und bis zur Einheit der seelischen Empfindung im Ausdruck. Das Bewußtsein dieser Auffassung entstand in der Kunst der Renaissance. In unzähligen Malertraktaten erscheint hier die Lehre vom Ganzen und seinen Teilen nach Analogie der Organisation der Natur, sie ging dann in die spekulative Philosophie ein und wurde schließlich die große Weltformel des Pantheismus von Leibniz und Shaftesbury bis Herder, Goethe, Schelling und Hegel. Ihnen allen war das Kunstwerk [1] und seine Organisation der Schlüssel zum Geheimnis des Universums — wie sie denn auch in ihm eine Darstellung des Universums, des Unendlichen im Endlichen sahen. Und allerdings will das Bild dieses Typus derartig ein Ganzes sein, daß bei seiner Betrachtung der Gedanke an etwas darüber Hinausgehendes nicht auftaucht. Wodurch der Beschauer zu der inneren Rundung des Bildes noch das Gefühl der Totalität und Allheit bekommt. Die Mittel, diese Vollständigkeit zu erreichen, wo doch jede Darstellung nur einen Teil der Wirklichkeit erfaßt, sind wieder mannigfaltig. Shaftesbury hat schon über das Problem nachgedacht, wie die Enden gewissermaßen der abgeschnittenen realen Beziehungen nach innen eingebogen werden. Ich nenne: die Abgeschlossenheit der Form, die das Interesse in die Mitte legt und nichts von Bedeutung über den Rahmen weisen läßt, die Öffnung in die Ferne, die so konstruiert ist,

[1] Wir setzen jetzt hinzu: wesentlich das Kunstwerk des eben beschriebenen Typus, denn wenn auch die Kunstwerke der anderen Typen Organismen sind und daraufhin beurteilt werden müssen, so drückt doch die Kategorie vom Ganzen und seinen Teilen nicht ihre Lebensbeziehung, ihr Lebensprinzip aus.

daß das Auge[1] nach Erfassung des konkreteren Bildinhalts in ihr zur Ruhe unendlicher Auflösung kommt, die Führung des Lichts, das nicht von außen hineinfällt, sondern im Bild enthalten ist und dort sinnvoll sich auslebt — und das Licht an sich ist immer ohne Rest da — schließlich die Geschlossenheit der Proportion und der linearen oder farbigen Harmonie. Gute Maler dieses Typus haben immer darauf geachtet, wenn sie das Bild farbig einten, auch eine Vollständigkeit der Farbe in ihrer komplementären Existenz zu geben. Ganz anderer Herkunft ist das Mittel, den Eindruck unendlicher Fülle zu machen, die alles enthält, was die Welt an auserlesenen Schönheiten hervorbringt. So hat es Böcklin oft versucht, und Segantini hat das einmal klar ausgesprochen: „darin sollen sich alle Schönheiten vereinigen, von den schönen Formen bis zu den schönen Empfindungen, von den großen Linien bis zu den schönen Linien, von der menschlichen Gefühlswelt bis zum göttlichen Sinn der Natur, von den schönen Formen nackter Menschen bis zu den schönen Formen der Tiere, von den Empfindungen des Alltags bis zur

[1] Die Augenführung unterliegt einfachen Gesetzen, die jeder Maler — auch Bildhauer — kennen sollte, vor allem dem Gesetz, daß unser Auge, im Zusammenhang mit unserer ganzen Körperbewegung ein Bild stets von links unten nach rechts oben aufzufassen sucht. Diese natürliche Bewegung des Auges muß bei seiner Führung durchs Bild immer in Rechnung gezogen sein. Helligkeiten können sie dann anders beeinflussen. Der Spiegel erlaubt hier eine schnelle Kontrolle. Schon beim Porträt verändert es alle Bildwerte, ob man mit dem Kopf weiter sieht oder ihm entgegen. Wölfflin (Klassische Kunst S. 111) hat bei Gelegenheit von Raffaels Teppichkartons zum erstenmal auf dies Gesetz der Augenbewegung aufmerksam gemacht: „eine Raffaelsche Komposition dieses Stils kann man nicht beliebig umkehren, ohne einen Teil ihrer Schönheit zu zerstören. Raffael führt das Auge von links nach rechts, nach der ihm anerzogenen Neigung“. Mir war es aufgefallen bei verschiedenen Versuchen, die Bildwerte experimentell zu beeinflussen z. B. auch durch farbige Gläser, und ich halte seine Bedeutung für viel allgemeiner als Wölfflin anzunehmen scheint, was sich eben mit dem Spiegel an jedem Bild erweisen läßt.

weihevollen Weisheit der Symbole, vom Aufgang des Mondes bis zum Untergang der Sonne, von den schönen Blumen bis zur Schönheit des Schnees". Was ihn denn wie andere notwendig über das einzelne Bild hinaus zu Triptychen führte[1].

Dem gegenüber ist nun der Naturalismus bemüht, gerade den Eindruck eines Ausschnitts zu erzielen, nur ein Stück der Weltwirklichkeit zu geben. Bodenhausen in seiner Einleitung zu Stevensons Velasquez sagt, daß V. „als der Erste unter allen Malern darauf verzichtet habe, zum Zweck der malerischen Darstellung einen Vorgang in der Wirklichkeit oder auf der Leinwand zusammenzustellen; als der Erste geht er darauf aus, Ausschnitte aus der Wirklichkeit zusammenzusehen und als einheitlich Gesehenes zur Darstellung zu bringen". Schon bei ihm erscheint das Mittel, mit dem Rahmen die Dinge so zu durchschneiden, daß das Bewußtsein des darüber Hinausreichenden lebendig bleibt. Als man Manet vorwarf, daß er nur Fetzen der Natur gäbe, meinte er: Bin froh, wenn's ein Fetzen Natur ist! Wie hat sich Böcklin über die moderne französische Komposition geärgert, die scheinbar regellose Überschneidung, über die Benutzung des Raums, die die eine Hälfte

[1] Noch charakteristischer ist eine andere Briefstelle Segantinis (Servaes, Segantini, Leipzig 1908, S. 245), auf die ich nicht verzichten möchte: „Ich muß immer daran denken, welchen Teil an meinem Geiste jene Harmonien der Formen und der Töne haben, und daß jene Seele, die ihnen gebietet, und jene andere, die sie vernimmt und schaut, doch nur eine einzige bilden, daß sie in ihrem Verstehen einander durchdringen und sich ergänzen, in einem Gefühl leuchtender Harmonie, der ewigen Harmonie des Hochgebirges. Ich habe mich stets bemüht, einen Teil jenes Gefühls in meinen Bildern zum Ausdruck zu bringen; da aber, aus verschiedenen Gründen, so wenige dies fühlen und verstehen, glaube ich, daß jene Kunst eine unvollkommene ist, die nur Einzelheiten der Schönheit darstellt, nicht aber die ganze harmonische lebendige Schönheit, die die Natur belebt. Darum habe ich daran gedacht, ein großes Werk zu schaffen, gleichsam eine Synthese usw.".

leer läßt und die Figuren in eine Ecke stellt, die letzten vom Rahmen halbiert. In der Literatur ist bekanntlich dasselbe Streben wirksam gewesen.

Das reicht aber nun auch in die Zusammenhänge innerhalb des Bildes, auch hier wird mit Kunst jeder Schein von Komposition und Konstruktion vermieden, überall versucht, den Eindruck des Zufälligen, Alogischen zu machen. Wieder ist an Velasquez zu erinnern, vor allem an seine Meninas, dann an die Konfiguration in den Bildern des Hals, die immer ungebundener wird, je älter er wird. Seine großen Regentenstücke geben zum erstenmal statt der repräsentativen Haltung das zwanglose Durcheinander momentaner Bewegung. Dann die modernen Franzosen Guys, Degas usf. Auch an Menzel muß man denken und an das peinlich hergestellte Gewirr seiner Volksmassen oder an die Art, wie Rudolf Alt seine Figuren auf den Straßen verteilt. Die Vorliebe für das Chaos des modernen Straßenbildes oder ähnliche Menschenknäuel, die Biergärten, Promenaden usf. zeigt übrigens wieder die Beziehung des Stoffs zur Auffassung.

Entscheidend für diese Bildgestaltung ist neben der Komposition die Behandlung des Lichts. Weil kein Zweifel darüber gelassen wird, daß es von außen hineinfällt — schon bei Caravaggio — fühlt der Beschauer unmittelbar, daß er nur ein Stück sieht, und weil scheinbar wahllos irgendetwas, vielleicht ganz unwichtiges beleuchtet wird, Anderes, oft das menschlich Bedeutendste, nicht, wird das Gefühl des Zufälligen und Irrationalen aufs äußerste gesteigert. Zumal wenn noch das schroffe Licht, sei es nun das künstliche Caravaggios oder die helle Sonne der Modernen, mit seinen Flecken und seiner Unruhe gewählt ist. Marées und Böcklin haben beide darum ausdrücklich das Sonnenlicht als unbrauchbar bezeichnet, der eine weil es die Form, der andere weil es die Farbe zerreiße.

Schließlich reicht diese Zufälligkeit noch tiefer, nämlich bis in die einzelne Form, Haltung und Gebärde. Hier vor allem hat die Kritik immer wieder eingesetzt. So spricht Grimm von Caravaggio, er habe ohne Gefühl für ideale Schönheit Werke hervorgebracht, die als photographieartige Nachbildungen der zufälligen Natur alles übertreffen, und schon Roger de Piles meinte von ihm, er habe nicht verstanden zu wählen oder die Natur zu korrigieren, und „weil er ihr Sklave war, bot sie sich ihm auch nur par hazard". Der Vorwurf erscheint immer von neuem, Velasquez gegenüber, wie den Niederländern oder Menzel und Leibl.

Aber gerade hier wird nun das Lebensprinzip dieser Irrationalität sichtbar: die Erscheinungen werden, ehe sie untereinander bezogen werden, direkt auf die Wirklichkeit bezogen. Dadurch entsteht dieses scheinbare Haften am Modell, das wirklich ganz anderer Art ist, wie bei den andern Typen. Caravaggio meinte von den Bildern, die nicht nach der Natur gemacht seien, sie seien von Guenille und die Figuren gemaltes Papier. In Wahrheit war auch seine Darstellung, wie die aller Naturalisten, eine Abstraktion, die höchste Freiheit bedingt, nur daß sie aus der Sichtbarkeit gerade die Züge auswählt, die den Eindruck des Naturwahren und Schlagenden erzeugen. Und weil diese Beziehung auf die Wirklichkeit für die künstlerische Behandlung das Ausschlaggebende ist, wird die menschliche Bedeutung der Erscheinung ganz gleichgültig, wie man von Leibl schrieb: „Er malt die Dinge, wie er sie ohne Unterschied und Vorliebe sieht, gleichgültig dagegen, welchen Rang ein Objekt in der natürlichen oder moralischen Ordnung einnimmt"[1]. Denn in Beziehung auf die Wirklichkeit sind zunächst alle Dinge gleichwertig, der berüchtigte Kohlkopf wie die Madonna oder besser wie Mutter und Kind; das Thema der Madonna mit seinem geistigen Bezug hat hier keinen Sinn. Wenn die Erscheinungen

[1] N. Fr. Pr. 21 VI 1874.

dann doch verschieden bewertet werden, so wird das dadurch bestimmt, wie verschieden stark sie „frappieren".

Die metaphysische Seele dieser Auffassung ist am stärksten vielleicht in Diderots Kunstschriften ausgesprochen, die eigentliche Kunst in ihr vermochte er aber noch nicht zu sehen, weshalb ihm Goethe in seiner Kritik, die vom Standpunkt des Pantheismus aus geschrieben ist, überlegen zu sein scheint. Das hat erst die moderne französische Bewegung errungen und das neue Verständnis des Velasquez und Hals. Seitdem sehen wir hinter der scheinbar „einfachen Nachahmung" nicht bloß das präziseste Erfassen aller Valeurs mit immer neuem Eindringen in die Gesetzlichkeit der Erscheinung, sondern auch hinter der mangelnden Komposition einen „bis zum äußersten Raffinement getriebenen Sinn für Raumverteilung, der aus der Illusion des Zufälligen ein ebenso starkes künstlerisches Mittel macht, wie das der großen Komposition" (Meyer-Gräfe über Van der Meer), indem er eben der Erscheinung jene hinreißende Lebendigkeit gibt, die uns immer von neuem überrascht.

Auf die innigste Verbindung aber zwischen der naturalistisch-metaphysischen Stellung und der künstlerischen Technik führt erst die Lehre vom Impressionismus. Versteht man unter ihr die Aufgabe, die vollständige Gesichtseinheit herzustellen, so gilt sie nicht bloß für den Naturalismus, sondern auch für die anderen beiden Auffassungsweisen, wie das Hildebrand in seinem Problem der Form für die eine und H. Ludwig mit seiner Lehre von der perspektivischen Führung, ferner Schmarsow für die andere entwickelt haben, allerdings ohne von Impressionismus zu reden. Das Ziel ist die Durchführung der Blickeinheit im Bilde als einer Totalperspektive, die das Bild nicht mehr bloß auf die Raumeinheit konstruiert, sondern auf die aufgefaßte Sichtbarkeitsbeziehung hin, die gleichsam den Brennpunkt des Bildes ausmacht; von diesem entfernen sich alle andern Bildteile nach dem Grade ihrer Bedeutung für den Eindruck,

d. h. ſie werden mehr oder weniger gezeigt, ja ſie können ſogar objektiv unrichtig werden, wenn es die Wirkung ſo verlangt. Das iſt nun für die beiden anderen Typen ein weſentlich künſtleriſches Prinzip, für den Naturalismus aber iſt es ein reales, iſt es die Lebensbeziehung, die Wahrheit, und wo er darauf verzichtet, hört nicht bloß der ſchöne Schein auf, ſondern auch die Lebendigkeit, wie man bei den ſpäteren Bildern Menzels — nicht den Zeichnungen — nur noch den trockenen Staub der Bewegung ſieht, aber nicht mehr ſie ſelber, ſo emſig die Dinge auch gegeneinander fahren. Der erſte, der dieſen Impreſſionismus durchführte, war Velasquez, wie das Stevenſon ſo fein analyſiert hat. Bei Hals iſt es dasſelbe: das Schlagende wird gepackt und alles Nebenſächliche aufs äußerſte vereinfacht. Und dieſer wirklichen Impreſſion, dem Einſchlagen des Moments muß die Technik entſprechen, das „mit einem Schlage machen" wie Manet ſagte; ſeine Skizzen ſollen nach Meier-Gräfe ausſehen, als ſeien ſie von allen Seiten zu gleicher Zeit angefangen. Die ungeheure ſelbſtverſtändliche Sicherheit und kaum begreifliche Einfachheit des Malwerks bei Velasquez und die Blitze der Pinſelſchläge bei Hals ſind oft bewundert worden. Der Einblick in dieſe Züge — deren Momentanität eine errungene, bisweilen ſogar[1] künſtliche iſt — erhöht das Gefühl der Kraft des Augenblicks und ſeines Lebens.

Und nun der Typus der perſonalen Idealität. Die Beziehung der Figuren zur Umgebung exiſtiert nicht mehr, die Behandlung des Raums zielt darauf hin, die Figuren in ihrer Erſcheinung zu ſteigern, ſie ſollen den Raum beherrſchen, nicht ſich in ihm einen oder auflöſen; die Geſtalt ſchließt ſich in ſich ab und will aus ſich verſtanden ſein; das Verhältnis der Figuren zueinander wird zur Tektonik, einem Aufbau, der die Anſchauung nicht in ein unendliches Ganze hinſtrömen

[1] cf. Juſti: Velasquez I 70 über die golpes u. borrones der ſpaniſchen Naturaliſten.

läßt, sondern konzentriert, zusammennimmt und erhebt, und nur dieselben Kräfte enthält, die in der einzelnen Figur wirksam sind, wie denn oft überhaupt nur e i n e Figur gegeben wird. Das erhabenste Beispiel für diese Komposition wird immer die Sistinische Decke Michel Angelos bleiben. An die Stelle der absoluten Beziehung auf das Ganze ist die absolute Forderung einer vollkommenen inneren Durchbildung getreten. Um die religiöse Analogie zu nennen, an die Stelle des pantheistischen Lebens tritt der personale Gott.

Ebenso hat jede direkte Beziehung auf die Wirklichkeit aufgehört, so streng vor ihr gearbeitet wird und so empfindlich das Gewissen für die Richtigkeit der Form ist. An die Stelle der Zufälligkeit des Moments ist die Ewigkeit der Erscheinung, an die Stelle der Zufälligkeit der Form das Ideal als die Vollkommenheit der Erscheinung getreten, an die Stelle der Gleichwertigkeit aller Dinge die innigste Beziehung auf die absoluten Werte des menschlichen Geistes, menschliches Gefühl und Leidenschaft und ihre sittliche Beherrschung[1]. Um wieder eine Analogie zu gebrauchen, an die Stelle des platonischen *μὴ ὄν* die platonische Idee.

---

[1] Man vergleiche die berühmte Stelle aus Klingers Malerei und Zeichnung (S. 19) über die Raumkunst, die sich wesentlich mit unserem Typus deckt: „Die großartige Wirkung beruht gerade darauf, daß Alles, was nicht in allererster Linie zu dem Gedanken gehört, nicht bloß weniger betont, sondern sogar prinzipiell umgemodelt wird, um jeden Nebengedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschließen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen". Er erinnert an Signorelli und Giotto. „Die Herbigkeit und gewollte Unnatur erhebt die Gestalten ihrer Fresken gänzlich über das Meer der gewöhnlichen Menschen. Wir sehen nicht mehr die Zufälligkeit der Welt, der Natur, die heute stürmt, morgen lächelt, Zufälligkeiten, die wir, ohne zu wollen und zu wissen, auf die Handlungen der Geschöpfe übertragen, — sondern wir stehen vor Menschen, die mit größeren festeren Mächten zu rechnen haben. Nicht vor Personen stehen wir, vor Charakteren und Typen" usf.

So wird nun die Sichtbarkeit einer Durcharbeitung unterworfen, die ſtatt der Kategorie vom Ganzen und den Teilen der logiſchen Entwicklung des Allgemeinen aus dem Beſondern entſpricht. Gewiß iſt auch das Ganze ein Allgemeines gegenüber dem Einzelnen, und die Geſchloſſenheit verlangt Aufopferung, die Abſtimmung auf Einheit eine Ausgleichung, die Rundung Verzicht auf zu ſtarke Individualität, aber das Einzelne iſt doch dem Ganzen weſentlich, wie der Ton in der Harmonie, und das Ziel pantheiſtiſchen Sehens iſt, bei feſtgehaltener Einheit, von der ausgegangen wird, zu größtmöglichem individuellen Reichtum zu kommen. Für den perſonalen Idealismus dagegen iſt das Allgemeine das Reſultat, in dem das Einzelne nicht mehr exiſtiert. Am ſchärfſten kommt das vielleicht in Pidolls Schilderung von Marées' Vorſtellungsbildung heraus: „Seine Vorſtellungen beruhten nicht ſowohl auf einzelnen Beobachtungen als vielmehr auf Beobachtungsreihen. Sie waren deshalb immer allgemeiner Natur und ihr Ausdruck immer typiſch". „M. unterdrückte in ſeinem inneren künſtleriſchen Haushalt den einzelnen Fall gänzlich zugunſten einer Verſchmelzung mit dem Ganzen ſeines perſönlichen Vorſtellungsſchatzes". „Es lag ſeinem künſtleriſchen Ernſt fern, den Augenblick und die Gelegenheit auszubeuten. Was ihm die Gunſt der Umſtände bot, das einzelne Erlebnis legte er zu dem Schatz künſtleriſcher Erfahrungen, aus welchem ſich ſchließlich glorreich das Ideal erhebt". Die Vorſtellung wird immer einfacher, von dem Detail wird abſtrahiert auf das Notwendige hin. Puvis nannte das die indispensabilité im Bilde, und ſein Monograph Vachon vergleicht ſie mit Kants kategoriſchem Imperativ. Sie entſpricht wirklich der Unterwerfung des praktiſchen Lebens unter die Maxime der Allgemeinheit und Notwendigkeit in der logiſchen Widerſpruchsloſigkeit der Handlung. Die Wirklichkeit wird zur Form gezwungen und das reicht bis in die innere Gehaltenheit der Gebärde, und

auch hier erscheint die Kraft und der Wert der Beherrschung umso größer, je gewaltiger die Leidenschaft des Lebens ist, die sie bändigt.

Die Form ist das Feste, Bleibende, von innen Zusammengehaltene, darauf ist die Arbeit gerichtet. Der Reiz des Stofflichen fällt aus, hinter dem Kostüm erscheint der nackte Körper. Und auch an ihm wird nicht der Schimmer der Haut, die Fülle und Weichheit des Fleisches empfunden, sondern die Bestimmtheiten des Knochengerüsts, der Gelenke, die Wahrheit der Form und das aktive Leben des Muskels. Bevorzugt wird der männliche Akt; wo der weibliche erscheint, nimmt er männliche Formen an, wenn nicht ein Modell der Art schon gefunden war. Das geht z. B. bei Feuerbach soweit, daß man auf der ersten Fassung des Gastmahls über das Geschlecht der Tänzerin fast im Unklaren bleibt. Und ähnliches gilt für den kindlichen Körper, er bekommt immer etwas vom Herakles.[1] Die reiche Bewegung der Modellierung wird zu großen ruhigen Flächen zusammengenommen, aus der Unendlichkeit der Stellungsmöglichkeiten wird die Silhouette ergriffen, weil sie den Gehalt der Figur am stärksten und notwendigsten zeigt; das Gesicht, auf den allgemeinen Charakter der großen Formen zurückgeführt, erscheint in vollkommener Ruhe bis in die unverrückbare Erhabenheit des Blicks. Die Intensität der Empfindung spricht nur aus der Gebärde — die nichts Realistisch-Physiognomisches ist, sondern ein Symbolisches, denn

[1] Im Dialog des Dolce spricht Aretino über die „Angemessenheit": Raffael habe sie nie außer acht gelassen und „malte Kinder als wirkliche Kinder, nämlich weich und voll, Männer kräftig und Frauen mit jener Zartheit, die ihnen eigen ist", Michel Angelo habe zwar den allgemeinen Unterschied von Alter und Geschlecht ausgedrückt, aber in der Wiedergabe der einzelnen Muskeln finde man ihn nicht, „er kann nicht oder will nicht — ihn berücksichtigen", „kurz: wer eine einzige Figur des M. A. sieht, der hat sie alle gesehen". Die Ästhetik des Aretino-Dolce ist bekanntlich die des Tizian und Raffael.

die gleichgültigste Arbeitsbewegung z. B. kann zu ihr erhoben werden — aus dem Neigen des Halses, dessen Ausdrucksbewegung Feuerbach wie Marées nicht müde wurden zu studieren, aus den Biegungen der Gelenke und der inneren Gedrängtheit der Form. Diesen Reichtum der Formvertiefung in den Raum gegenüber der Silhouette hat man mit der kontrapunktischen Verarbeitung eines Themas verglichen, und das ist mehr als ein Bild, es ist die künstlerische Analogie in der Musik: die klassische Polyphonie ist die Form des entsprechenden musikalischen Typus, die zu der Ruhe und erhabenen Größe führt, die aus der Überwindung stammt, gegenüber dem Ausströmen der Empfindung in der homophonen Form und ihrer wechselnden Bewegtheit.

Vielleicht steigert es noch das Verständnis der verschiedenen Organisationen der drei typischen Gestaltungen, wenn man die Produktionsweisen betrachtet, durch die sie zustande kommen. Durch die ganze Geschichte geht die Reihe der einsamen Künstler, die ohne Zusammenhang mit ihrer Umgebung und oft gequält von ihr, in immer neuem Ringen an der Erhöhung und Vollendung ihrer Bilder arbeiten, und für die jedes Werk die höchste Anspannung einer langen Zeit bedeutet, die ihr Ziel nie ganz erreicht. So spricht Michel Angelo bei Hollanda von der Arbeit im „Schweiße des Angesichts" von der „mühsam errungenen irdischen Vollkommenheit, die nur ein vornehmer Geist und auch dieser nur mit Anstrengungen auszudenken vermag". Und von dem „schlimmen Kampf", der auszufechten ist, wenn ein großer Maler seine ideale Vorstellung in einem Werk verkörpern will. Condivi erzählt, daß er „von seinen Sachen wenig befriedigt war und daß er sie stets herabgesetzt hat, weil es ihm nicht schien, daß die Hand jene Idee erreicht habe, die er sich innerlich ausgebildet", und eben darum hat er den Bugiardini als einen glücklichen Menschen beneidet, weil er immer so zufrieden mit seinen Sachen sei. Genau dasselbe

erzählt Venatorius in einer kürzlich aufgefundenen Notiz von Dürer. Welchen Eindruck von dem Mühsal seines Schaffens bekommt man aus den Briefen Feuerbachs! Marées ist eigentlich nie an sein Ziel gekommen. Auch Klingers Arbeiten sind immer die Früchte jahrelangen Ringens. Es ist ein immer neues Ansetzen und Steigern im einzelnen Werk und jedes bedeutet eine Etappe im Leben seines Schöpfers, ist mit der Entwicklung seines Ethos aufs innigste verknüpft und selber eine ethische Tat. Während dem pantheistischen Typus die Bilder entströmen, am einzelnen liegt kaum etwas — Raffael und Tizian, Rembrandt und gar Rubens, der die Bilder wie aus dem Handgelenk hinstrich. An Schwind hat Feuerbach immer das „Sprudelnkönnen" so beneidet, er legte es gleich auf eine Sammlung von Bildern an, und kürzlich hat man in einem Band 1200 Bilder von ihm vereinigt. Auch Böcklins Werk ist kaum zu übersehen, mit seinen immer neuen Variationen, die keine eigentliche Steigerung bedeuten — obwohl er natürlich eine künstlerische Entwicklung hat, die man auch an den verschiedenen Fassungen seiner Bilder, z. B. der Toteninsel, verfolgen kann — sondern eine andere Gefühlsfärbung, nur eine Abwandlung, ein Ausleben, kein Emporleben. So sind die vielen Zeichnungen Segantinis, die frühere Kompositionen verwerten, keine Studien zu den Bildern, sondern Spiele mit ihnen, in denen sich seine bewegliche Phantasie gefiel. In deren Fülle genießt sich das Leben. Diese Maler haben lebendigen Zusammenhang mit ihrer Umgebung, genießen sie und die Natur in Weltfreude, haben die Beweglichkeit des Gemüts, sich in jede Stunde zu passen, ihre Stimmung zu nehmen und zu geben. So kommen ihnen die Werke wie Blüten und Früchte.[1]

[1] Bezeichnend ist übrigens noch, daß sie mit Schülern arbeiten können, was den andern, wo sie es versuchten, immer mißglückte, weil ihnen der Wert des Bildes erst in ihrer Arbeit entsteht.

Wieder liegt es nahe an die Musik zu denken, an das mühsame Arbeiten von Beethoven und Brahms, wo Takt für Takt durchgefeilt ist und das Werk sich langsam aufbaut, und an die unglaubliche Leichtigkeit des Schaffens von Händel, Haydn, Mozart oder gar von Schubert, wo die Musik wie aus einem unerschöpflichen Born naturhaft heraufkommt. Man mag diese Produktion mit Goethe metaphysisch nennen — dann ist die Entstehung eines Werkes von Beethoven eine menschliche, aber die Vollendung des Gefühls und die unfaßliche Reinheit und Höhe dieser menschlichen Offenbarung, etwa im Benedictus der Missa solemnis, zeugen von einem Reich, das nicht von dieser Welt ist.

Über die Produktionsform des Naturalismus wird man im Allgemeinen wenig anderes erfahren, als daß er meist einen immer gleichmäßigen Fleiß zeigt.

Kehren wir nun wieder zu dem inneren Bau der Bildformen zurück und suchen von den gewonnenen Verhältnissen aus weitere Zusammenhänge zu finden.

Das Nächstliegende und am ersten in die Augen Fallende ist, daß die idealistische Malerei zumeist einen größeren, und zwar überlebensgroßen Maßstab gebraucht. Ihr Ziel ist, wie Marées es nannte, das Großsehen[1], und man erinnert sich, wie Goethe in der italienischen Reise erzählt, daß ihm nach dem Besuch der Sistina selbst die Natur nicht mehr schmecken wollte, weil er sie nicht mit so großen Augen zu sehen vermochte, wie Michel Angelo. Diese große Form des Sehens drückt sich nun auch gern in großen, überragenden Formen aus. Die ide-

[1] Anselm Feuerbach sagt in seiner präzisen Art: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur die Sicherheit erlangt hat, in das Große zu gehen."

alistische Kunst ist wesentlich Monumentalmalerei und die Sehnsucht nach der Wand ist für alle diese Maler charakteristisch.

Der naturalistische Typus ist dagegen in der Größenbehandlung nach oben an eine Grenze gebunden, die er nicht überschreiten darf, ohne sein Wesen aufzugeben, kann aber dafür bis zur Miniatur hinuntergehen, wie das von Chodowiecki, Meissonier, Alt und Menzel immer wieder geschehen ist. Der pantheistische Typus ist freier in der Vergrößerung als er, obwohl sein die-Teile-im-Ganzen-sehen eine andere Überschaubarkeit verlangt wie die Bildform des idealistischen Typus, die durch den Blick von unten nach oben gewonnen wird; auch ist er leicht in Gefahr, bei starker Vergrößerung leer zu werden [1]. Und wiederum darf er kaum so klein werden, wie der Naturalismus, weil seine Gefühlsschwebung in einem Ganzen eine gewisse Weite des Raums braucht. Die Wahrheit dieser natürlich relativen Beziehungen läßt sich zu einem Teil durch ein Experiment feststellen, indem man mit Hilfe des Skioptikons die Bilder vergrößert. Was eine Skizze Michel Angelos etwa ohne Schwierigkeit verträgt, das kann bei den beiden andern Typen leicht den Sinn zerstören.

Diese Vergrößerung, die dem Idealismus eigen ist, findet nun auch innerhalb des Bildes für einen Teil des Bildinhalts statt, woraus besonders deutlich ist, daß man es nicht mit Wirklichkeitsbezügen, sondern mit Bildbezügen zu tun hat. So ist oft bemerkt worden, daß die Medea auf Feuerbachs Münchener Bilde viel zu groß ist im Verhältnis zu den Ruderknechten, übermenschlich; ähnlich ists mit der Gäa im Gigantensturz oder mit der Gestalt Christi in Michel Angelos Jüngstem Gericht, sie haben ihr besonderes Maß. Oft ist auch nur der mangelnde Maßstab in der Umgebung bei der inneren Größe der Formenbehandlung der Grund für die überlebensgroße Erscheinung. Eines der merkwürdigsten Mittel hat die mittelalterliche

[1] Das gilt selbst für Rubens; vgl. auch Vischer: a. a. O. S. 115/116

Malerei angewendet, indem ſie anbetende Figürchen vor die Geſtalten ſetzte, z. B. auf einem Bilde des Vivarini noch, dem heiligen Ambroſius mit vier andern Heiligen, wo das anbetende Volk kaum bis an den Kleidſaum des Thronenden reicht, wodurch er mit den vier andern unermeßlich in die Höhe wächſt, ganz rieſenhaft, wie der Zeus des Phidias oder ein indiſcher Buddha; denn der Beſchauer ſoll ſich mit den Anbetenden identifizieren, bei ihnen dort unten liegt der Augenpunkt, wenn auch noch nicht real im Bilde, ſo doch als inhaltlicher Bezug. Man verſteht dieſe Bilder nicht richtig, wenn man ſich nicht ſo klein fühlt.

Das iſt nun überhaupt ein zweites Bildmittel: die Lage des Augenpunktes. Verfolgen wir auch das zunächſt für die ideale Malerei. Solange ſie vor allem im Dienſt der Religion ſteht, zeigt ſie natürlich die Blickrichtung des anbetenden d. h. des hinaufſchauenden Menſchen. Der Grieche hob ſeine Arme zur Athene des Phidias, im Mittelalter kniete man gar nieder. Dementſprechend ſtand das Bild hoch, auf einem Sockel, auf dem Altar [1], auf einem Pfeiler, in den Bögen der Apſis. Später konnte das Deckengemälde dieſe Funktion übernehmen, wie denn noch Feuerbach fand, daß dies Hinaufrücken aus der gewöhnlichen Augenbahn für den Reſpekt vor den Sachen günſtig ſei. Der Gegenſatz zu dieſer Auffaſſung der Deckenfläche war, ſie als Ausſicht in den unendlichen Raum, aus dem das Leben des Alls einſtrömt, zu geſtalten, wie es Correggio tat. Michel Angelos große Architektur in der Siſtina ſteht und bedeutet eine Erhöhung. Der Aufblick erſchöpft ſich in den Figuren, der Raum hinter ihnen dient nur ihrer Plaſtik und iſt ſonſt gleichgültig.

---

[1] Die Aufſtellung auf dem Altar hat in der Renaiſſance die andern Typen zu manchen Zugeſtändniſſen genötigt, woran man bei ihrem Verſtändnis oft denken muß, ſchon bei Perugino, bei Giov. Bellini, bei denen allerdings auch die Bildmittel des Mittelalters noch nachlebten.

Dieser äußere Zug nach oben muß nun auch im Bilde selber erzielt werden. Die wesentliche Richtungsachse der idealistischen Bildform ist, wenn man es ganz abstrakt ausdrückt, die Vertikale — diejenige, die die größte Anstrengung unserer Augenbewegung erfordert. Schon daß die Gestalten meist stehen, läßt sie steil und erhaben erscheinen. Dazu kommt eine Körperproportionalität, die die Figur in die Länge streckt. Auch die Gewänder sollen nicht bloß groß machen, sondern mit den senkrechten Falten oder dem ungebrochenen Schwung erhöhen. Ein anderes Mittel sind begleitende Senkrechte in der Umgebung, Überhöhung durch Bögen usw. Vor allem aber wirkt dahin der tief gelegte Augenpunkt, denn die Unteransicht, nicht bloß, daß sie den Beschauer tiefer stellt, steigert auch die Gestalten über den Erdboden, löst sie von ihm los, und gibt ihnen das Ragende, während der hohe Horizont, der auf die Figuren drückt, sie an den Boden zu binden scheint. Das Leben des gotischen Baus, der keine Basis hat, sondern alle Kraft in den Strebungen nach oben sich entwickeln läßt, ist der innerste Zug aller dieser Bilder. Welche Größe auf diese Weise selbst ein an sich idyllisches Motiv bekommen kann, hat Allgeyer schon an Feuerbachs Strandbildern gezeigt. „Der Augenpunkt ist auch hier so tief gewählt, daß die Gestalt der Frau hoch über die Linien der fernen Felsenküste emporragt und selbst die Scheitelhöhe des — knieenden — Kindes noch den Horizont überschneidet, was dem figürlichen Teil des Bildes ein eigenartiges Gepräge der Großheit verleiht, ohne im Widerspruch zur Schlichtheit des Vorganges zu stehen“ [1].

Sehr merkwürdig ist die Erscheinung eines doppelten Augenpunktes, eines tieferliegenden für die Figuren und eines höher-

[1] Der tiefliegende Horizont ist als Bildmittel auch von dem pantheistischen Typus benutzt worden; so galt er bei den Venezianern als Schullehre, um die Figur ansehnlicher zu machen, und die Modernen haben ihn

liegenden für die Landschaft dahinter, wie ihn nicht bloß die Alten haben, sondern noch Puvis de Chavannes.

Der Gegensatz der anderen Typen ist nun wieder deutlich genug. Schon für die Rollinmadonna des Jan Eyck hat Schubert-Soldern angemerkt, daß an die Stelle des mittelalterlichen Prinzips, das den Beschauer selbst auf räumlich tieferliegende Gebilde von unten hinauf blicken ließ, der Blick von oben hinunter getreten ist [1]. Das ist nicht bloß eine Steigerung im Vermögen der Darstellung, sondern eben veränderte Weltanschauung: an die Stelle der Aufsicht tritt die Hineinsicht, an Stelle der Vertikale die Horizontale, die dem Blick die leichteste Hingabe gönnt [2].

Die Figuren steigen aus ihrer Höhe nieder. Ihre Augenhöhe ist die unsere, unser Maßstab der ihre, und dieser menschliche Maßstab durchdringt die Proportionalität des Bildes. Man setzt die Heiligen auf die Erde, bei den Venezianern erscheint die Halbfigurgruppe, beides ein Herunterziehen und Hereinziehen in die Horizontale. Oder die Figur rückt aus dem Vordergrund in den Mittelgrund, denn aus der Reliefsfläche, für die der zurückgehende Raum nur die Aufgabe hat, Plastik zu schaffen [3], ist die dreidimensionale Welt geworden.

---

wieder entdeckt, z. B. Millet. Nur endet der Aufstieg hier nicht in der Figur, sondern löst sich in dem über und hinter ihr weitergehenden Raum auf. Die Empfindung hängt sich an die Wechselbeziehung der beiden zu einander, die durch die Erhöhung der Gestalt nur intensiver wird. [1] v. Schubert-Soldern: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch 1903, S. 32. [2] Wieder kann man an die Architektur erinnern. Der Renaissancebau mit allen seinen Eigenschaften drückt das neue Weltgefühl aus; es ist dann besonders interessant zu sehen, wie Michel Angelo diese seiner Auffassung fremde Form für seine Zwecke vergewaltigt, die Formen zusammendrängt, nach oben überhöht usf. [3] vgl. A. Hildebrands Buch, das das Formprinzip des personalen Idealismus für die Malerei aufs schärfste entwickelt; zu dem aber seine Kunst nicht gehört, die man wohl einen abstrakten Monismus nennen kann.

Sehr häufig erscheint die liegende Figur, wo denn naturgemäß alle Teile der Form gleichmäßig erfaßt werden, ganz abgesehen von Farbe und Licht, die vor allem Brust und Schenkel hervorheben, während die idealistische Gestalt von unten nach oben aufwachsend, ihr Ziel erst im Kopf und seiner Haltung erreicht.

Im naturalistischen Typus ist dann der Horizont noch höher gestiegen. Das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde verschiebt sich bei ihm zu gunsten der Materie. Der Mensch, indem er nun aus unsrer Augenhöhe hinuntersinkt, wird von uns „übersehen"; wie er nicht mehr das Maß der Empfindung abgibt, sind wir ihm überlegen und sehen ihn, wie andere Gegenstände.

Ein drittes ist die Nähe oder Ferne des Bildes. Sie hängt eng zusammen mit der Berücksichtigung der Mannigfaltigkeit der Erscheinung. Die monumentale Gestalt mit ihrer Unterdrückung alles Details rückt in eine unberührbare Ferne, sie verlangt auch eine gewisse unüberschreitbare Distanz, um gesehen werden zu können und hält sie im Gefühl fest. Zu der Welt der beiden anderen Typen führt der Blick direkt hinüber. Wir fühlen ihre Lebensnähe, die atmende Bewegung der Wirklichkeit und genießen ihre unendlichen Reize, alle die feinen Verschiebungen der Oberfläche, den Reichtum der Stofflichkeit, die volle Sinnlichkeit dieser Welt. Das „per tanto variar la natura è bella" war neben der Naturgesetzlichkeit die große Entdeckung und Seligkeit der Renaissance, alle Traktate sind davon voll: die Mannigfaltigkeiten der Individualitäten, die nie zweimal existieren. Noch Rubens notierte sich bei der Betrachtung von Leonardos Bildern, daß der jedem Ding das besondere Gepräge gegeben habe, wodurch es sich von einem andern unterscheidet, und er selber schrieb an Junius: ad individuum revenire oportet ut dixi. Auch das nahmen Leibniz und Shaftesbury, Herder und Goethe wieder auf.

Besonders stark auf die Wirklichkeitsnähe arbeitet natürlich der Naturalismus hin. Der Abstand des Beschauers vom Bild ist hier entweder — wenn das Detail gleichmäßig durchgearbeitet ist — sehr gering, wie etwa bei Menzel und oft bei Leibl, und wie bei Meissonier und Alt, wo man womöglich eine Lupe benutzen muß, oder es wird wie beim Impressionismus ein ganz fest bestimmter Abstand, die wirkliche Sehweite gewählt.

Schließlich gehört hierher noch die Erscheinung der Ruhe beim idealistischen und der Bewegung bei den anderen Typen. Eine Bewegung, etwa auf Michel Angelos Tondo oder in der Sistina, oder auf Feuerbachs Amazonenschlacht oder Gigantensturz ist wie erstarrt, verewigt. Wo dieser Typus versucht, die flüchtige Charis zu fassen, versteint sie, die Anmut wird zum Adel, die Lieblichkeit wie ein Schicksal. Die große Form ist die Ruhe, die Unabänderlichkeit, dem Leben und seiner Bewegung entnommen, in das die anderen Typen hineinführen. Damit hängt innerlich zusammen, daß diese Künstler ein besonderes Verhältnis zur Plastik haben: Mantegna, der seine Figuren malte wie gemeißelt auf ein plastisches Ideal hin, dann Michel Angelo; auch Carstens modellierte, Feuerbach wurde nur auf den Rat seines Vaters Maler statt Bildhauer, endlich Klinger; auch nach Marées unterscheiden sich die beiden Künste nur durch die Mittel.

Damit kämen wir dann zu Licht und Farbe. Aus dem Licht vor allem kommt die Bewegung in die Erscheinung, die Flächen werden lebendig und die Luft zwischen den Dingen beginnt zu schweben. Beim Pantheismus ist es ein geistiges und sinnvoll wirkendes, beim Naturalismus ein reales. Der Idealismus kennt gleichsam nur das kosmische Licht vor der Erschaffung der Sonne, ein Licht, nur um die Form zu ermöglichen. Er hat schon deswegen kein Verhältnis zur Farbe, außer wo sie im Dienste der Form steht. Die Farbe ist aber auch das stärkste

Element der Wirklichkeit, sie vor allem bringt mit den Lokalfarben die Mannigfaltigkeit, und ihre Sattheit zieht das Gefühl in sich zu wunschlosem Genuß. Alle Vertreter des idealistischen Typus haben darum mit Bewußtsein auf sie verzichtet, das ergab sich — ganz abgesehen davon, ob sie die Farbe zu behandeln verstanden hätten — aus dem Willen ihrer Weltauffassung, als eine Art der Askese. Von den andern ist das nie begriffen worden und der Grund ewiger Polemik gewesen, schon Michel Angelo [1] gegenüber, auf den sich wiederum die späteren dann immer berufen haben. Eng damit hängt zusammen, daß dem saftigen und fließenden Öl das spröde durchsichtige al Fresko vorgezogen wird, das zudem noch den Zwang zur Zusammennahme und Einfachheit in sich trägt. Schon Mantegna wendet „den Reiz der Farbe zu gunsten strenger Formbildung aufgebend, Leimfarben auf Leinwand an". Carstens hatte an sich selbst die Bemerkung gemacht, daß er an allem, was ihn in der Natur anzog, immer nur Form, Charakter und Ausdruck sah und von den Farben und ihren Wirkungen nichts wahrnahm, wenn er nicht vorsätzlich seine Aufmerksamkeit darauf richtete. Auch er zog die Malerei al Fresko der Ölmalerei vor und behauptete, sie sei dem großen Stil angemessener [2].

Cornelius erwartete gar von ihrer Erneuerung den neuen Aufstieg zur großen Kunst. Daß er nicht „malen", d. h. mit Farbe umgehen könne, war der Hauptvorwurf, den man ihm

---

[1] Condivi erzählt, daß M. A. das Gerüst in der sistinischen Kapelle auf Wunsch des Papstes zu früh abbrechen mußte, ehe die Bilder ihren vollen dekorativen Schmuck bekommen hätten, dann aber, als der Papst gemeint habe, es werde ärmlich aussehen, habe M. A. gesagt, die Apostel seien ja auch arm gewesen. Diese konfuse Geschichte ist nur zu verstehen, wenn M. A. absichtlich auf den üblichen Glanz verzichtete, was dann die andern, weil sie es nicht begriffen, mit dem zu frühen Abbruch des Gerüstes erklärten. [2] Fernow: Carstens 280 bis 283.

lange gemacht hat. Ihm und seiner Schule war wohl bewußt, daß die Wirkung der realen Farbe mit der Geistigkeit, die sie erstrebten, im Widerspruch stand, wie man aus E. Försters Kritik Kaulbachs sehen kann, wenn sie auch von der sinnlosen Häßlichkeit dieser Farbe nichts empfanden. Als Feuerbach nach der Meinung seiner Kritiker grau wurde, war das, wie er selber geschrieben hatte, eine bewußte Resignation um des plastischen Vortrags willen. Diese Reihe ließe sich fortsetzen. Klingers kompliziertem Wollen ist es nicht, wie Puvis etwa, geglückt, in seinen Bildern die einfache Haltung einer neuen Farbe zu gewinnen. Marées stellte nach Pidoll die Farbe ganz in den Dienst der Form, in manchem seiner Bilder hat er eine Intensität für sie gefunden, die alles Sinnliche verloren hat und nur noch ein geistiges Glühen besitzt, wie ein gotisches Fenster.

Schließlich ergreifen wir die Verschiedenheit der drei Typen noch einmal von einer anderen Seite, wenn wir die Wirkung der eben geschilderten Elemente in ihrem Zusammenhang auf den Beschauer nacherleben: die Form unserer Einfühlung in sie ist im Kern verschieden.

Die pantheistische Bildform zieht uns unmittelbar und völlig in sich hinein, Kunstwerk und Beschauer werden eins. Die Horizontale, die wir so leicht erfassen, die Raumweite, die den Zwang unserer Sehbewegung zum Genuß macht, die Farbe, die das Objekt am innigsten ins Subjekt führt, das Licht, das ganz Seele ist, das Bildganze selber aus menschlicher Hingabe erwachsen und von menschlichem Gefühl durchmessen und durchwärmt, das alles nimmt uns auf ohne Reaktion. Auch hier bezeugt es die Kraft, die es in sich trägt. Und was es uns gibt, ist das Glück der Erscheinung wie des Lebens.

Die idealistische Gestalt ist größer als wir und hält uns in Distanz. Am stärksten hat sich vielleicht der arme Feuerbach

der „majeſtätiſchen abweiſenden Ruhe“ ſeiner Bilder gefreut, die Poeſie ſollte wirken wie „drei Schritt vom Leibe“, und ſeiner Iphigenie würden die Menſchen aus dem Wege gehen, wenn ſie aufſtünde. Der Grund iſt aus dem oben Geſagten deutlich, ſchon die Vertikale macht uns die Auffaſſung ſchwer, unſerem Eintritt in den Raum ſtellen ſich die Figuren entgegen und drängen uns gleichſam in die Höhe, dazu dann die Strenge der Formen, ihre Ferne und Größe, die Sprödigkeit der Farbe. So bleibt die Geſtalt immer etwas, zu dem wir hinaufſehen, das immer vor uns bleibt; wir durchfühlen ihre Hoheit und ſinken wieder zurück. Auch hier bleibt der Dualismus; das Ideal iſt, um kantiſch zu reden, nicht ſchön, ſondern erhaben. Und wer es ſiehet, bekommt, wie Winckelmann ſagte, eine hohe Idee von der Wirklichkeit.

Die Welt des Naturalismus endlich bleibt unſerm Einfühlen überhaupt gleichgiltig gegenüber. Nur ein Gefühl geſteigerter Realität teilt ſie uns mit, und das wurzelt gerade darin, daß ſie uns nicht aufnimmt, beſſer, daß wir nicht in ſie hineingehen, ſondern überlegene Beſchauer bleiben, wo wir uns am meiſten degradiert ſehen. Aber ſo wird immer wieder das errungen, was das Fundament jeder geſunden Exiſtenz iſt, die einfache Empfindung von der Kraft und Wahrheit der Wirklichkeit.

ANHANG

DIE GEDANKENMALEREI

Die moderne Kunſt hat ſich in einem Kampf entwickelt, der, ganz gleich, wie kompliziert die Dinge eigentlich lagen, den Künſtlern und ihren Freunden mit Recht im Weſentlichen als der Kampf gegen die Gedankenmalerei erſchien. Das Wort Gedankenmalerei meint nicht bloß jede Schilderung von Abſtraktionen, ſondern überhaupt das Verhältnis von Inhalt und Form im Bilde, bei dem der Bedeutungs-Zuſammenhang und der Bildzuſammenhang ſich nicht decken. Schon die ſinkende Renaiſſance hatte dieſen Gegenſatz entdeckt, und Roger de Piles, deſſen Schriften ihr Kunſtgefühl wohl am weiteſten in das Zeitalter der Aufklärung hineintrugen, iſt, ſoviel ich ſehe, der erſte, der ſich gegen die neue Wendung, die die Malerei unter dem Druck der geſteigerten Intellektualität nahm, zu wehren verſucht hat. Die alte Kunſt, die er vertrat, hatte keine ſchöpferiſche Kraft mehr, und ſein eigener Genuß war ganz vom Geiſt ſeiner Zeit gebunden, wie eine wunderliche Werttabelle[1], die er anlegte, zeigt, wo Michel Angelo für den Ausdruck der Empfindungen 8 Punkte bekommt und Domenichino 17 — der liebe Gott hat 20. Aber die Einſicht in die Bedingungen jeder wahren Malerei war doch noch ſtark genug, um ihn den Grundſatz deutlich ausſprechen zu laſſen, den die moderne Entwicklung dann wieder erkämpfte. Ich ſtelle hier einige ſeiner Sätze zuſammen, weil ſie gleichſam ſchon vom Eingang aus die Zuſammenhänge überſehen laſſen, in denen die Kunſt einem Fortſchritt des

[1] Am Schluß des zweiten Bandes ſeiner Werke. E. Schmidt berichtete kürzlich (vgl. D. Lit. Zeit. 1908 No. 19) über eine ähnliche Tabelle, die Wieland ſich in der Schweiz für die Wertung der Dichter angelegt hat und die ohne Zweifel auf dieſe von Piles zurückgeht.

geistigen Lebens unterlag. „La pluspart des personnes qui ont à soutenir dans le monde un caractère spirituel et entre autres les gens de lettres ne conçoivent d'ordinaire que par l'invention et comme un pur effet de l'imagination du peintre. Ils examineront cette invention, ils en font l'anatomie et selon qu'elle leur paraît plus ou moins ingénieuse, ils louent plus ou moins le tableau, sans en considérer l'effet ni à quel degré le peintre a porté l'imitation de la nature". Und kurz vorher heißt es ähnlich: „Die Welt und an der Spitze die gens d'esprit beginnen immer mehr ein Bild statt mit den Augen mit dem Geist anzusehen und verlangen Treue der Geschichte und Ausdruck der Leidenschaften statt der Darstellung der Natur". Aber die Malerei „ist nicht eigentlich dazu da um zu lehren, sondern die Dinge darzustellen, und wenn ein Maler lehrt, indem er darstellt, so tut er das nicht als Maler, sondern als Historiker. Es gibt eine Menge Bilder, die durchaus nicht unterrichten, und wenn sie es alle täten, so folgte daraus keineswegs, daß sie nur dazu gemacht seien".

Wie naiv hatte die gesunde Renaissance diesen Problemen gegenüber gestanden! Schriftsteller wie Biondo haben von den Malern die verzwicktesten Allegorien verlangt und Maler wie Giorgione haben derartiges mit Freuden gemalt. Der bildnerische Trieb ergriff solche Aufträge wie andere. Eine Ahnung von seiner Gewalt bekommt man, wenn man daran denkt, wie er die Poesie zu knechten vermochte, so daß sie von Ariost bis zu Lessings Zeiten zu malen versucht hat. In der bekannten Stelle von Leonardos Traktat, wo er von dem Rangstreit zwischen Poesie und Malerei handelt, heißt es: in allem sei die Malerei die stärkere, nur „in der freien Erfindung hat sich ihr die Poesie auf die gleiche Stufe gestellt, aber das ist der schwächste Teil der Malerei". Im Ziel der „Naturnachahmung" — wobei weniger an das Auffassen, als an die Darstellung zu denken ist — lag der Zeit zusammengeschlossen, was

wir in Inhalt und Form trennten und jetzt wieder in seiner Einheit suchen. Die Möglichkeit dafür war den Malern der Renaissance darin gegeben, daß ihnen in den Sichtbarkeiten sich das Geheimnis der Welt und der Seele restlos zu offenbaren schien: in der Physiognomik der Mensch, der im wesentlichen Leidenschaft, Temperament und Charakter war, wie die unendliche Mannigfaltigkeit des Kosmos, und in den Gesetzen der Perspektive, des Lichts, der Farbe, der Anatomie und der Statik, vor allem in den Proportionen, die nicht bloß ein Hilfsmittel des Zeichners, sondern der Sinn jeder Erscheinung überhaupt waren, alles was sie an Bedeutung suchen konnten. Sie brauchten nicht hinter das Bild zu gehen. Man darf ja nie vergessen, daß sich auch die Wissenschaft jeglicher Art damals von solchen ästhetischen Sichtbarkeiten aus entwickelte, nicht zuletzt in ihren höchsten Erscheinungen, in Kopernikus, Galilei, Kepler und in dem, der alle Tendenzen der Zeit am glänzendsten verkörpert, in Leonardo. Goethe versuchte die Wissenschaft seiner Tage wieder auf dieser künstlerischen Basis der Anschauung, der Urphänomene, zu entwickeln, und seine Farbenlehre hat manchen Maler interessiert — zu der Totalität der Renaissanceanschauung fehlte doch auch ihm ein Wesentliches: der ursprüngliche Sinn für die Proportionen, der vor den reinen Verhältnissen der Form und der Farbe das letzte Gefühl mitschwingen ließ und die bildende Kunst der Renaissance so innig mit der Musik verband. Wodurch auch das Unaussprechliche leibhaftig war. Wie stolz war Leonardo, daß es ihm gelang an der perspektivischen Verjüngung gleicher Größen bei gleichen Abständen die pythagoreischen Verhältnisse zu zeigen, auch in den Raum so die Musik zu bringen, durch die ihm die Maler sogar dem Musiker selber überlegen schienen, weil sie nicht verklingt.

Es gab einen idealen Moment, wo in der Erscheinung des Bildes alles realisiert war, was die Zeit im Innersten bewegte. Es ist klar, daß sie ihn sofort überschreiten mußte. Zunächst

mußte, wie in der Wissenschaft auch hier an die Stelle der musikalisch gebundenen Akkorde der Erscheinung die „Harmonie der naturgesetzlichen Richtigkeit“ treten — das war ein Fortschritt zur höchsten Freiheit der Kunst. Der doch zugleich eine erste Trennung der völligen Einheit des Gemüts in der Bildanschauung bedeutete. Denn nun war eine besondere geistige Rhythmik innerhalb der Naturerscheinung erfordert, die immer freier und dann immer formloser werden mußte, zumal wenn das Ideal der Zeit künstlerisch immer unsinnlicher, intellektuell aber konkreter wurde. Wir haben den Schluß einer ähnlichen Entwicklung selbst erlebt, in der Musik, und spüren das langsame Hinsterben der Formgefühle zu gunsten scheinbar gefühlsmäßig konkreterer Wirkungen. Merkwürdigerweise beginnt das Barock hier wie dort in einem Künstler, der mächtiger als alle vorhergegangenen in ungeheurer innerer Anstrengung die Entwicklung auf den Gipfel und zugleich in eine Höhe bringt, wo die Form ganz geistig und so überspannt wird, daß die Nachfolgenden sie nicht mehr rein zu gebrauchen vermögen: Michel Angelo und Beethoven. Und sie gehören beide demselben seelischen Typus an, der die Kunst in den Dienst des Geistes stellt, der über sie hinausgeht. Das Ideal des Michel Angelo hatte mit dem Ideal der Renaissance, dem reinen Glück der Erscheinung, in der die vollkommenste Gesetzlichkeit der Natur lebt, nichts mehr zu tun, das brachte andere Kräfte zur Sprache, die im letzten Grunde unsichtbar waren. Auch das wurde ein Moment der Auflösung. Aber der Fortgang wäre auch ohne ihn, wie in der Musik ohne Beethoven, ein ähnlicher gewesen. Weicht doch schon bei Raffael der Charakterkopf dem Ausdruckskopf[1]. Die gewollte Wirkung des Bildes — wie später des musikalischen Organismus — verschob sich auf die Seite seiner inhaltlichen Beziehungen, die früher selbstverständliche Voraussetzungen gewesen waren, jetzt aber

[1] Wölfflin, Klass. Kunst S. 109.

poetiſch, pathetiſch, ſentimental und ſchließlich gar abſtrakt moraliſch und rein verſtandesmäßig hergeſtellt wurden.

Damit kommen wir zu dem radikalſten Moment der Auflöſung der großen Kunſt: jenes dem Maler Roger de Piles ſo unheimliche Bedürfnis der gens d'eſprit, von dem wir ausgingen. Lomazzo hatte in ſeinem Traktat noch ganz einfach ſagen können, die Darſtellung der Affekte ſei der Geiſt, ja ſogar die Seele der Malerei; in den Konverſationen von de Piles, wo einer der Geſprächspartner dieſelbe Behauptung aufſtellen will, wird er ausdrücklich abgewieſen: die Seele der Malerei ſei das Kolorit; der geiſtigen Freude, die führende Leidenſchaft der Bilder zu erkennen, müſſe die Freude der Augen vorangehen, die des Geiſtes komme nur durch Reflexion. Sein „Ideal des vollkommenen Malers" — dieſe Fata morgana des Eklektizismus — war Rubens; der andere große Künſtler, an dem er ſeine Gedanken orientierte, ſtand ihm ſchon gegenüber: Pouſſin. „Sa principale attention, ſagt er von ihm, était de plaire aux yeux de l'esprit, quoique il soit très constant que tout ce qui est instructif dans la peinture ne doit se communiquer à l'esprit que par la satisfaction des yeux". Man ſieht aber, auch der fühlte eine verhängnisvolle Abſtraktion in der Totalität des Bildes und rang, ſie verſchwinden zu machen, eine Aufgabe, die Piles einmal ſehr ſchön formuliert: Le premier soin du peintre doit être de satisfair l'oeil en lui représentant la vérité du naturel et que toutes les beautés, qui sont pour l'esprit, ne doivent être considérées qu'à travers de ce principe[1]. Das Schickſal aber lag darin, daß die geiſtigen Freuden der neuen Zeit gar nicht oder nur mittelbar ſichtbar waren.

Hier kann die Geſchichte nicht gegeben werden, die von der Auflöſung der alten Malerei bis zur Entſtehung unſerer neuen führt — ſie iſt ein feſt geſchloſſener Kreis, und es wäre eine

[1] œuvres diverses IV, 73.

dankbare Aufgabe, sie zu schreiben, denn sie ließe in die Zusammenhänge des Niedergangs und Wiederauflebens einer großen menschlichen Produktionskraft sehen, und würde dieses moderne Problem der Produktivität vollständiger und verständlicher erhellen als irgend ein anderes Stück der Geschichte, weil das Material so gut wie ganz erhalten ist und die hier zugrunde liegenden psychologischen Verhältnisse begrenzter und faßbarer sind, als irgendwo sonst. Wir müssen uns begnügen, für die Zwecke dieser Arbeit nur die wichtigsten Phasen des Prozesses, den die Malerei unter der Aufklärung durchmachen mußte, kurz zu charakterisieren.

Die Aufklärung bedeutet die Befreiung des geistigen Lebens und den Aufbau seines autonomen Reiches und vollzog sich in mehreren Stufen in unaufhaltsamer gesetzlicher Abfolge. Die Malerei konnte hier nicht mehr vorangehen, sondern nur nachhinken; die Energie ihrer Funktionen, mit der sie in der Renaissance so hoch gekommen war, hatte sich erfüllt, soweit ihr das „Gesetz der Natur" zugänglich war, hatte sie es dargestellt; jetzt ging die Entwicklung darüber hinaus, und so hörte ihre Arbeit an der Erscheinung auf. Der Eklektizismus, schon der Carracci, hatte sein „System", das nicht mehr direkt an der Natur, sondern aus der vergangenen Kunst gewonnen wurde. Dazu kamen nun die neuen geistigen Ideale, die eine andere Auffassung der Bildaufgabe verlangten. Die Malerei wurde in den Dienst der Aufklärung gestellt und bekam den lehrhaften Zug. Vegetierten die alten Bildmittel, z. B. die Proportionen auch noch fort, vor allem in den Lehrbüchern, so hatten sie doch ihren lebendigen Sinn verloren, und was der Maler erstrebte, waren andere Dinge. Formkraft und künstlerische Potenz waren natürlich auch jetzt noch lange stark genug, um diesen Bildern unsere Bewunderung zu sichern, aber wir sehen sie mit anderen Augen an als die Zeitgenossen und müssen meist, was diesen daran interessant

war, abziehen, um den reinen Genuß zu haben. Die leitende Kunstgesinnung erfährt man nur zufällig aus den Schriften, aus dem „Großen Malerbuch“ des Lairesse, von dem ein Strom ungesunder Bildanschauung ausging, aus den „Leben der Maler“ z. B. des Félibien, der die Atelierweisheit Poussins geben will, oder Belloris. Was die „geistreichen Leute“ von einem Bild wollten, zeigt etwa auch Shaftesburys „Urteil des Herkules“. Der Maler Mengs meinte von den Werken seines Lieblings Raffael, seine Schönheiten seien Schönheiten der Vernunft und nicht der Augen, würden also erst dann durch das Gesicht gefühlt, wenn sie den Verstand gerührt hätten. Und sein Freund Winckelmann beginnt das erste Kapitel seines „Versuchs einer Allegorie besonders für die Kunst“[1]: „Die Allegorie ist . . . eine Andeutung der Begriffe durch Bilder, und also eine allgemeine Sprache, vornehmlich der Künstler, für welche ich schreibe: denn da die Kunst und vornehmlich die Malerei eine stumme Dichtkunst ist, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen in Figuren.“ Die Wege, die er angibt, zu neuen Allegorien zu kommen, und die Vorschriften, die er bei ihrer Darstellung beobachtet wissen will, zeigen, wie damals selbst ein wirklich künstlerischer Mensch die Kunst gebrauchte. In der berühmten Beschreibung des Herkulestorso, mit der er das Buch schließt, erscheint die reinste Höhe, die diese Kunstanschauung finden konnte, sie reicht schon in die nächste Phase unsrer Entwicklung.

[1] Winckelmann wollte mit dieser Schrift eine andere Allegoriensammlung, die Iconologie des Ripa, die, wie er sagt, einen so allgemeinen Ruf erlangt hat und gleichsam der Künstler Bibel geworden ist, ablösen. Lairesse erzählt im Großen Malerbuch (Nürnberg 1728 S. 103), wie ihm sein ältester Bruder das Buch des Caesar à Ripa aus Italien mitbringt, „welches uns zuvor unbekannt war, oder so es gleich jemand hatte, doch als ein Geheimnis verwahrt gehalten blieb“, und wie er mit Hilfe dieses Buches den Neid der andern erweckt und vor allem von den Jesuiten Geld gewinnt.

Die entscheidende Wendung gegenüber der großen Kunst war, daß man vermittelst einer geistigen Beziehung in das Bild eintrat. Der Gegenstand brauchte nicht gerade die Allegorie zu sein, sie ist nur am charakteristischsten, es können auch moralische Darstellungen — um das Gute angenehm zu machen — oder die heroische Geschichte sein. Der Kardinal Albani wollte sein Zimmer, wie Winckelmann erzählt, „nicht mit müßigen und leeren Landschaften" ausmalen lassen. Die gelehrte historische Frage wird von Wichtigkeit, die Echtheit des Kostüms. Die „große Gebärde" der Hochrenaissance wird zur reflektierten der magnanimitas. Die „Natur" erfährt jene „sentimentalische" Brechung in Idylle, Elegie und Satire, oder die Landschaft wird heroisch oder erscheint als Theodicee. Die veränderten Bildmittel müßten einmal zusammengestellt werden. Wo der Realismus sich hielt, brachte er natürlich auch jetzt gute Bilder. Und für die Bedürfnisse der Aristokratie, die eine sinnliche Kultur hier wie in der Musik und in der Dichtung festhielt, entstanden spät noch Werke wie die Watteaus, Lancrets, Bouchers, Fragonards. Aber das war Abendröte, und auch nur eine reflektierte. Mit dem lebendigen Zug der Zeit hatte diese Kunst keinen Zusammenhang mehr — der kam aus dem Bürgertum, in Frankreich wie in Deutschland, und war ein moralischer, und die Kunst, die ihn vertrat, darum im Gegensatz zu der malerischen des Rokoko eine plastische.

Jeder weiß, wie sich in dieser intellektuellen Geisteslage dann überall, aber den Verhältnissen entsprechend besonders in Deutschland, notwendig das Bedürfnis nach einem neuen Gehalt des Lebens geltend machte, und wie in Deutschland vor allem unsere Dichtung das Organ jenes wundervollen Prozesses wurde, in dem der Drang nach einem höheren Menschentum und einer geistigen Welt sich verwirklichte. Was Goethe von sich sagte: daß er, wenn er für seine Dichtung einen bedeutenden Stoff brauchte, genötigt war, alles in sich selbst zu suchen, gilt für

die ganze Epoche. Weil ihr ein direktes Verhältnis zu einem großen Leben versagt blieb, mußte sie den Zusammenhang mit einer transzendenten Realität aufsuchen, die aber eine von ihr selbst zu schaffende war. Der analysierende Esprit der vergangenen Epoche wird zum schöpferischen Geist, der nicht ein Dasein auffaßt, sondern es hervorbringt, wie das dann am schärfsten die großen philosophischen Systeme zeigen, die den unbewußten Prozeß zum bewußten machen. Und weil doch eine solche Arbeit nicht aus nichts zu leisten ist, war diese Bildung notwendig in ihrem Beginn schon eine historische, wie sie in ihrem Ziel eine überhistorische war. Man wollte wieder „leben", aber man kam zu einem geistigen Leben, dessen Nährboden nicht die Wirklichkeit, sondern die Geschichte war und dessen Ergebnis nicht die direkte Gestaltung der Realität, sondern die Verwirklichung einer höheren Welt. Der Prozeß ist auf allen Lebensgebieten derselbe, ich erinnere nur an die Dichtung. Sie wollte nicht mehr nachahmen, sondern original sein gleich den neu erlebten Vorbildern. So suchte sie erstens aus denselben Kräfte wie diese zu schaffen, die aber bei ihr ein rein Geistiges wurden, weil sie ihre Nahrung aus lauter ideellen Dingen sogen, und zweitens wollte sie ihr eigenes Ziel haben, als das sich dann das Ideal des „Allgemeinmenschlichen" erhob. Die Entwicklung Herders ist der reinste Typus dieser Zusammenhänge, wenn auch erst in den Werken Goethes und Schillers die höhere Wirklichkeit selber sichtbar wurde, der „vollständige Ausdruck der Menschheit", wie Schiller sagte.

In diesen Prozeß trat auch die bildende Kunst ein; den ersten Schritt auf diesem Weg überhaupt hatte ja Winckelmann mit seinen Schriften getan. Später kam die deutsche Romantik dazu, die Brüder Boisserée und Friedrich Schlegel. In der Dichtkunst hatte der Sturm und Drang wenigstens den Versuch gemacht, die andere Möglichkeit, die es für eine Reaktion gegen die Nachahmung gab, den Naturalismus, zu ergreifen; er war aller-

dings ſchon in ſeinem Anſatz ein geiſtiger und wandelte ſich dann in den verſchiedenen Köpfen unabhängig zum Idealismus. Der Sturm und Drang der Malerei machte dieſen Umweg nicht. Auch hier will man nicht nachahmen, ſondern „original“ und „ſchöpferiſch“ werden und erkennt die Mittel in der „Urſprünglichkeit“ und dem „Gehalt“, d. h. in einer Erweckung der ſeeliſchen Kräfte. Grund und Ziel wird „die geiſtige Erhebung“, die künſtleriſche Anregung iſt erſt das zweite. So wird die Funktion der Malerei die Ausſprache einer neuen Inhaltlichkeit, die der Maler in ſich erarbeitet. Wieder wie in der Renaiſſance, wo alle Traktate damit begannen, ſpricht man von der Würde der Kunſt, aber ſie fließt jetzt aus der Mitarbeit an der geiſtigen Erhöhung der Innerlichkeit. Ernſt Förſter, der jene Zeit, wenn auch erſt als Schüler miterlebte, beſchreibt ſie einmal: „Daß man Gedanken, Empfindungen, Anſchauungen in ſich haben und ſodann ſich einer Ausdrucksweiſe bedienen müſſe, die ihnen gemäß wäre, daß alles, was zum Geiſt reden ſollte, auch aus dem Geiſt geboren, nicht von außen zuſammengetragen ſei, dieſes Bewußtſein war die Quelle neuer Beſtrebungen, die notwendig um ſo entſchiedener ſich ausſprachen, als es nicht eine unvollkommene, noch nicht ganz ausgebildete, ſondern eine überbildete, glänzende, aber durchaus unwahre Produktionsweiſe zu verdrängen galt. So kam es, daß ein ſcheinbar äußerlicher, äſthetiſcher Kampf ein Kampf der Geſinnung ward“. Das wahrhaft Künſtleriſche an dieſer Bewegung war, daß ſie auf die Quelle jeder Kunſt, das eigene lebendige Gefühl zurückging, das aus dem Ganzen ſchafft und in ſeinem Zweck ein Höchſtes ſieht, ihr Schickſal aber wieder, daß die Bedingungen eines echten Bildwerks mehr noch als vorher verloren waren — mochte auch noch ſo viel von Ethos und Gefühlsſchöne, Gemüt und Poeſie in dieſe „Sprache“ eingehen, die tiefſte Wurzel der bildenden Kunſt war abgeſchnitten.

Wieder wäre die Aufgabe, die innere Logik dieſes Schaffens auszubreiten; ſie würde erſt ganz deutlich in ihrer Notwendigkeit werden, wenn man ſie zu dem Bau der philoſophiſchen Syſteme der Zeit und der Form ihrer Dichtung in Beziehung ſetzte. Ihr Prinzip, „von innen her zu entwickeln“ wie Cornelius oder „aus der Idee zu bilden“ wie Carſtens verlangte, ſetzte die Erfindung als die Hauptaufgabe, die Ausführung ergab ſich dann von ſelbſt. Goethe hat in ſeinen Ausſchreiben der Propyläen dieſe Rangordnung ſo beſchrieben: „Es wird als das höchſte entſchiedenſte Verdienſt angerechnet werden, wenn die Auflöſung der Aufgabe ſchön gedacht und innig empfunden iſt, wenn alles bis auf das geringſte motiviert ſein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Nach der Erfindung wird hauptſächlich der Ausdruck, das iſt das Lebendige, Geiſtreiche der Darſtellung in Betracht gezogen. Alsdann erſt die Zeichnung und Anordnung, weil dieſes Dinge ſind, die ſchon mehr von der Wiſſenſchaft als vom angeborenen Talent abhängen. Den Künſtler, welcher die Beleuchtung bedeutend zu machen weiß, ſchätzen wir vorzüglich.“ Der erſte Künſtler, der dieſe Richtung ging, war bekanntlich Carſtens. Er zeigt, wie unabhängig ſie von dem Anſtoß eines einzelnen, ich meine Goethes, war. Fernow ſchrieb ſeine Biographie als „das Beiſpiel eines Künſtlers, der, alle Nachahmung fliehend, frühe den Weg eigner Erfindung betrat“. Die Erfindung war ihm der geiſtige Teil der Kunſt. Die Wahl des Inhalts und die Poeſie der Erfindung ſei die Hauptſache, und wo ſie mißlungen oder vernachläſſigt worden, ſei ein Kunſtwerk auch bei der beſten Ausführung mittelmäßig. Die Wahrheit daran war, daß die Erfindung die Kraft hat, ein Ganzes zu ſein, als Einheit aus der Phantaſie hervorzugehen. Setzten die anderen Künſtler künſtliche Modelle für ihre Gruppen zuſammen, ſo verlangte Carſtens, daß man nichts nach Modellen, alles aus der Idee bilde. Der Geſchichtsſchreiber dieſer Epoche, Raczynski, ſpricht

ganz philosophisch von der subjektiven Methode im Gegensatz zur objektiven.

Es lag in der Konsequenz, daß man schließlich den Höhepunkt in die selbständige Erfindung des Gedankens überhaupt verlegte. Die Werke des Cornelius zeigen die vollkommenste Form, die auf solchem Boden zu wachsen vermochte. In ihm hatten die Propyläen wirklich „alles bessere Leben aufgeregt", aus seinem Brief an Flemming wissen wir, daß es damals sein Traum war, Goethes Kunstgedanken zu realisieren. Er begann dann mit den Zeichnungen zum Faust, noch nachdichtend, wie er später erklärte, „weil es der einzige Weg war, dem Leben sich zu nähern, welchem Dichter und Tonkünstler näher stehen als Maler". Nun aber sei die Bahn gebrochen. „Wir sind dem Leben keine fremde Erscheinung mehr; nun müssen wir uns die Freiheit erhalten. Sage und Geschichte, das Testament bieten reichen Stoff zur Entwicklung selbständiger Ideen"[1]. So wurde Cornelius das „große poetische Malergenie", wie ihn König Ludwig nannte, und wieder war es in dieser Kunstanschauung angelegt, daß er von der Dichtkunst weiterschreiten mußte zur Religion und zur Philosophie. Denn schließlich mußte diese Kunst immer dahin streben, die Weltanschauung zu geben, nicht eine aus der Anschauung der wirklichen Welt entstandene, aber auch nicht die Allegorisierung eines abstrakten Systems, sondern die Verwirklichung der geistigen Welt.

Cornelius' Machtstellung ruhte darauf, daß er aus seiner eigensten künstlerischen Anlage heraus den Nötigungen dieser Kunstanschauung folgen konnte. Er und Carstens gehörten dem künstlerischen Typus an, der unter allen Verhältnissen auf einen idealen Stil hinarbeitet, so kam ihnen frei, was die anderen sich unter dem Druck der Zeit abzwangen. Sie waren auch in ihrem künstlerischen Recht, wenn sie für ihren Stil die Forderung realer Farbigkeit abwiesen. Klinger meint, man müsse die

[1] Förster: Cornelius I 300.

Kartons des Cornelius als Zeichnungen ansehen und sie verkleinern, um ihnen gerecht werden zu können; ihr Stil ist aber nicht der zeichnerische, sondern der monumentale, der in gewissem Sinn immer farblos ist, wie sich Carstens und Cornelius denn auch auf Michel Angelo beriefen. Daß er so völlig schemenhaft geriet, war allerdings die Folge der unkünstlerisch erwachsenen Geistigkeit. Es hat auch damals Maler gegeben, die ein unmittelbares Verhältnis zur Farbe hatten; C. D. Friedrich, auch Schwind mit seiner „Sammlung lyrischer Bilder", wie er seine Werke in der Schackgalerie nannte, vertreten diesen Typus. Ihre künstlerische Höhe war die gleiche, wie die des Cornelius in seinem Stil, — sie war auch nicht höher, wie man heute gern dekretiert — aber sie mußten damals ebenso unbeachtet bleiben, wie der Realismus der Berliner, der still für sich fortarbeitete. Es ist nichts bezeichnender für die damals nicht künstlerisch, sondern intellektuell begründete Entwicklung der Malerei, daß sich an ihrer Stelle, als man nach Farbigkeit und Realität verlangte, jene unangenehme Mischung breit machen konnte, die mit den Düsseldorfern beginnt, in Kaulbach gipfelt und in Piloty und Makart endigt. Mit ihnen treten wir in die dritte Phase unseres Prozesses ein.

Die vorige war, wie wir sahen, schon in ihrem Ursprung historisch begründet. Dieses historische Moment wurde der Keim, der ihre ideale Welt zerstören mußte. Herder hatte als ganz junger Mensch einmal mitten in seinem Bemühen um die Schöpfung einer neuen Dichtung geschrieben, für seine Zeit und ihr Greisenalter gäbe es keine eigene Dichtung mehr, nur das Glück, die Dichtung vergangener Zeiten nachzuerleben und zu begreifen: Literaturgeschichte. Diese Notwendigkeit setzte sich langsam durch, jene höhere Welt ging auf in die historische. Das System Hegels bezeichnet die große Wende in der hohen Philosophie, aber der Prozeß war wieder auf allen Gebieten ein ähnlicher. In der Entwicklung der Malerei mußte er wunderlich ge-

nug wirken. Man empfand den Schritt zur Historie auch hier als eine Rückkehr zur Realität; die Malerei wirft sich auf die historische Wirklichkeit und glaubt wirklicher zu werden, weil ihre Gedanken und ihre Gegenstände gedanklich wirklicher werden. Den groteskesten literarischen Ausdruck hat dieses Bewußtsein bei Hotho[1] gefunden, und ich setze die Stelle wegen ihrer Deutlichkeit ganz her. Hotho wendet sich gegen die Kunst, die ihre Aufgabe in Konzeptionen sieht, die nirgends ihr reales Gegenbild haben: „Die Malerei muß um jeden Preis diese blutlosen, individualitätsleeren Schemen von sich weisen." Und dann kommt er auf die Aufgabe der eigenen Zeit: „Wir stehen mit unserer Kenntnis, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von welchem aus wir die ganze Vergangenheit überschauen können und müssen. Der Orient, Griechenland, Rom, das Mittelalter, die Reformation und moderne Zeit breiten sich mit ihrer Religion, Literatur und Kunst, ihren Taten, ihrem Leben wie ein universelles Panorama vor uns aus, das wir mit universellem Sinn für die Eigentümlichkeit jedes Volkes, jeder Epoche, jedes Charakters auffassen sollen. In dieser Weise sich in die Vergangenheit zu vertiefen, ihr die innerste Bedeutung ihres Daseins abzufragen, das Erstorbene durch Wissenschaft zu erwecken, das Verschwundene durch die Kunst zu erneuen, und die Gegenwart so zur nachlebenden, mitempfindenden Mnemosyne aller Vergangenheit zu machen, das ist nach dieser Seite hin die erquickende Greisesarbeit unserer Zeit. Dann ergeht aber auch an den Maler die Forderung, uns im Innern und Äußern, wenn er Taten und Zustände abgeschiedener Völker ins Leben ruft, statt s e i n e r Z e i t das Vergangene selbst in dessen eigenster Bedeutung und Form vor die Anschauung zu bringen. An präsentem Interesse braucht es darum noch nicht gänzlich zu gebrechen. Denn teils ist eben dies allseitige Umherblicken, diese welthistorische und zugleich spezial-geschichtliche Teil-

[1] Geschichte d. deutsch. u. niederländischen Malerei 1842/43.

nahme ein Grundzug der Gegenwart, teils bleibt von Seiten des Künſtlers das Heutige und Neue ſeines Werks die Selbſtaufopferung, die zu dem tiefen Hineinleben in das Fremde und Ferne unerläßlich wird, das Wiedererfinden, das zu einer ſo vollendeten Reproduktion gehört." Ähnlich rief Fr. Th. Viſcher den Künſtlern zu, ſtatt der Wolkenkuckucksheime Geſchichte zu malen, und das ganze Pathos der Zeit redet aus dem Buche Guhls: „Die neuere geſchichtliche Malerei", das Kugler mit einem Vortrag über das hiſtoriſche Muſeum in Verſailles einleitete, um zur Gründung eines entſprechenden deutſchen anzuregen.[1] Der eigentliche Sinn dieſer Kunſtepoche war in der Tat nicht das Kunſtwerk, ſondern die Kunſtgeſchichte, obwohl alle die großen kunſtgeſchichtlichen Arbeiten der Zeit trotz aller hiſtoriſchen Feinfühligkeit, Innerlichkeit und Gedankenenergie ſchließlich vergeblich ſein mußten, weil ſie die Entwicklung der Kunſt vom unſichtbaren Inhalt aus anſahen. Wodurch ſie zumeiſt außerhalb der Kunſt blieben. Noch Herman Grimm erklärte, daß er an einem Bilde Rafaels mehr die hiſtoriſchen Erinnerungen, die es in ihm erweckte, genöſſe, als es ſelber.

Welchen Zuſammenhang konnten nun aber derartige maleriſche Darſtellungen mit Momenten der Kunſt haben? In der Forderung der hiſtoriſchen Treue, die konſequent gemacht werden mußte, war zweierlei enthalten: die Phyſiognomie und die Farbe. „Lebendig machen" wurde der Ehrgeiz der Maler. Die Phyſiognomie bewunderte man an dem Huß Leſſings. Schlotthauer ſah ſeine Lebensaufgabe darin, die Züge und den Ausdruck zu entdecken, welche die Geſtalt Chriſti ausmachen. Auf uns wirken dieſe Geſichter, z. B. Schnorrs Helden mit ihrer gewollten ſeeliſchen Sichtbarkeit, meiſt komiſch. Aber wie rang noch der junge

[1] Dem Hiſtorienbild entſpricht in der Dichtung das hiſtoriſche Drama. Ich verweiſe auf den über die Äſthetik dieſer Gattung geiſtvoll orientierenden Aufſatz von Joſeph Bayer in ſeinen Studien und Charakteriſtiken, Prag 1908.

Feuerbach um den Kopf seines Hafis: „Hier, glaube ich, wird ein Stück Leben herauswachsen.“ Und auch die Farbe genoß man nicht direkt, sondern durch die Vermittlung des historischen Materials: Piloty und schließlich Markart. Seine Farbe war Prunk — auch diese Sinnlichkeit war noch eine reflektierte. Die beiden wirklichen Künstler dieser Epoche waren Rethel und Menzel, aber was an ihren historischen Sachen lebendig war, hatte seine Kraft nicht aus ihrer Gelehrsamkeit. Der Mann, der die Forderung der Zeit am meisten erfüllte, war Kaulbach mit seinen Fresken des Berliner Museums. Er liebte in seinen Gesprächen Sätze wie: „Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit. Geschichte allein ist zeitgemäß.“ Er wurde so geschätzt, weil er nicht bloß geschichtliche Bilder malte, sondern den philosophischen Gehalt der Geschichte, wie er denn zur Hegelschen Ästhetik in Beziehung stand. Seine Technik dafür war „eine Art vermittelnder Allegorie, welche in Kompositionen, deren Handlung eine mehr geistige als körperliche, und eine scheinbar hinter dem äußerlichen Charakter der eigentlichen geschichtlichen Begebenheit zurückbleibende, in Wahrheit aber über denselben hinausgehende ist, den wesentlichen Geist der Geschichte darstellt und ihren zeitlichen Verlauf darin erscheinen läßt.“ Es war das äußerste Extrem, zu dem die Kunst unter dem Antrieb der Aufklärung gekommen ist; und doch, weil diese Bilder aus dem besten geistigen Leben der Zeit gewachsen sind, haben sie noch eine gewisse Würde, ganz widerwärtig war erst jene bloß realistische Kunst, wie sie ein „Kunstrealismus in abstrakto“ hervorbrachte. Heinrich Ludwig schreibt: „Diese letzte Abart der Ansprüche an den Inhalt, welche die Gedankeninhaltslosigkeit als Gedankeninhalt des Kunstwerks forderte“; das Publikum „war so sehr gewöhnt, das Kunstwerk immer nur auf den geistigen Inhalt anzusehen, daß ihm die geistige Absicht auf Natürlichkeit vollständig ge-

nügte". Damit ſind wir dann bis auf den Bodenſatz dieſer Entwickelung gekommen.

Die Wiener Weltausſtellung von 1873 zeigte noch einmal das ganze geſchilderte Kunſtſyſtem in einer komiſchen Breite. Der offizielle Katalog Joſeph Bayers gibt ein anſchauliches Bild: nach Stoffen geordnet rücken die Maſſen heran, die religiöſe Hiſtorie und die profane Geſchichtsmalerei, vom Altertum über das Mittelalter bis in die neue Zeit reichend, die Geſchichtsanekdote und das hiſtoriſche Genrebild, Allegorie, Mythologie und Märchen, das Literaturbild von Dante und Shakeſpeare bis Goethe — Gretchen erſcheint immer wieder — die Dorfgeſchichte und die kleine Anekdote. Eben zu dieſer Weltausſtellung erſchienen anonym Karl Hillebrandts „Zwölf Briefe eines äſthetiſchen Ketzers", gleichſam das Manifeſt der jungen deutſchen Künſtler, die damals in Florenz beiſammen waren. „Auf Eurer Weltausſtellung in Wien wirſt Du die Erſtlingswerke eines jungen Künſtlers ſchauen, die Dich anmuten werden, wie verheißungsvoller Frühlingshauch", die an die herrliche Zeit des Quattrocento erinnern, da die Menſchen die bleierne Kutte der Scholaſtik abwarfen, „da das Auge, gleich als ſei der umwölkende Schleier zerriſſen, wieder munter und friſch ins Leben hineinſah, die herrlichen Gebilde der Natur bewundernd beſchaute und lieb gewann; da der beobachtende Sinn wieder durch die Oberfläche hin nach den wirklichen Lebensbedingungen dieſer Gebilde forſchte; da die Hand, che ubbidisce all' intelletto, ſie unbefangen nachzubilden ſuchte". Und dann der Schrei: „Wir ſind ja alle ſo ſatt der Formeln, mit denen wir umzuwerfen glauben und die uns lenken, gleich als ob ſie eigenen Willen hätten, des Kramens in Anderer Worten, des Schauens mit Anderer Augen, des Denkens mit Anderer Gedanken". Der junge Künſtler, den er ankündigte, war Adolf Hildebrand[1].

[1] Ich verdanke dieſe Angabe der freundlichen Auskunft des großen Künſtlers ſelber.

Seine Werke, vor allem der „ſchlafende Hirt", ſeine erſte Arbeit in Florenz, kamen dann aber nicht auf die Ausſtellung, weil dem Künſtler „der Jahrmarkt nicht gefiel", ſondern ins öſterreichiſche Muſeum. Durch Floerke wiſſen wir, daß jenes Büchlein den Inhalt der Geſpräche brachte, die man des Abends in Florenz zuſammen geführt hatte. Es ſagt eigentlich das Meiſte von dem, was zwanzig Jahre ſpäter der Rembrandt-Deutſche ſo verworren und mit ſo großem Erfolg hervorſprudelte. Der Kern iſt: man ſehnte ſich nach dem Glück der Subjektivität — „ſelbſt zu ſein in einem Worte" — und was das Künſtleriſche daran iſt, man wollte ſie als ein produktives Verhältnis zur Natur und zur Macht der organiſchen Wirklichkeit. Als die Bedingung dafür aber erſcheint eine Änderung unſerer geiſtigen Bildung. Es iſt nicht das Schauen großer Vorbilder, die unſern Blick trüben, unſere Hand unſicher machen, auch nicht das Nachdenken über die Kunſt, das unſere Schöpfungskraft lähmt, „es iſt das nicht durch die Wirklichkeit, nicht durch das ſinnlich Erfaßte angeregte Denken, das inhaltsloſe Denken nicht nur nach, ſondern von Rubriken, wenns hoch kommt, von leeren Kategorien, das Denken im anſchauungsloſen, von Allgemeinheiten angefüllten Hirne — das hemmt uns. Und der größte Dienſt, der einzige, den wir der aufwachſenden Generation leiſten können, iſt kein poſitiver, er iſt ein negativer": den Jüngeren die unendliche Arbeit zu erſparen, das Erlernte wieder zu verlernen, „anſtatt Ideen zu geben, Ideen zu zerſtören". Dieſe merkwürdige Reſignation, das Gefühl, ſelbſt zu ſchwer gelitten zu haben, um ganz frei werden zu können, hat ihre Parallele bei Otto Ludwig, der ſich — in dem Kampf der Shakeſpeare-Studien gegen die Bildungspoeſie — ähnlich ausgeſprochen hat.

Tiefer noch in die künſtleriſchen Gedanken des Kreiſes führen die kürzlich aus dem Nachlaß Heinrich Ludwigs erſchienenen Schriften [1], die 1874 geſchrieben ſind, alſo faſt gleichzeitig

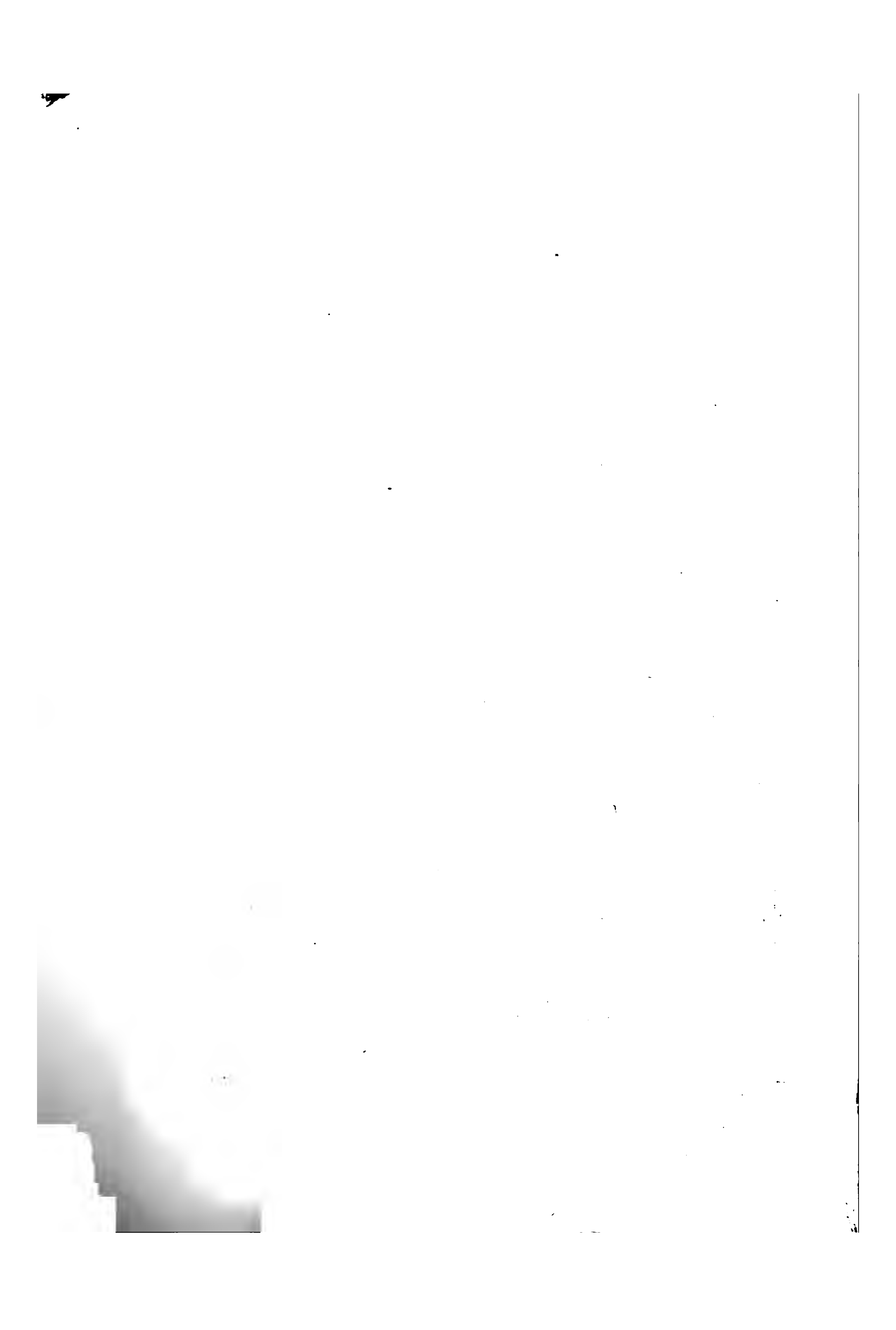
[1] Über Erziehung zur Kunſtübung und zum Kunſtgenuß. Schriften zur Kunſt und Kunſtwiſſenſchaft.

wie das Büchlein Hillebrandts[1]. Strzygowski erzählt, daß Ludwig und Böcklin zuſammen in die Campagna fuhren, und aus einer Widmung der Schriften iſt erſichtlich, daß auch Feuerbach an ihrer Entſtehung beteiligt war. Ein ſchneidiger Kampf gegen die intellektuelle Verkehrung der Kunſt, gegen die Abſtumpfung des Geſichtsſinns, die Einmiſchung der Gelehrſamkeit, die falſche Wertung des Gegenſtandes, gegen die Kunſterziehung der Akademien, und dann auf dem Boden der wiedergewonnenen Kunſtkenntnis der Renaiſſance die Begründung einer neuen Kunſtlehre und Kunſterziehung — das war das Erlebnis einer ganzen Reihe junger Künſtler. Sie alle haben einen Moment, wo ihnen das künſtleriſche Verhältnis aufgeht: daß die Erſcheinung direkt gewonnen ſein will und daß alles, was zu ſagen iſt, in dem Erlebnis und der Darſtellung dieſer Erſcheinung liegt, daß dieſe Erſcheinung ſich dem Mut des ſtarken Individuums offenbart, zugleich aber eine unermüdliche Arbeit an den Darſtellungsmitteln verlangt. Böcklins Gedanken kennen wir beſonders von Floerke, dann von Frey, Schick, Laſius und anderen Anſelm Feuerbachs Entwicklung liegt in ſeinen Briefen offen vor uns. Ich zitiere nur die berühmten Worte, die er ſchrieb, als ihm in Italien endlich die Klarheit über den Zuſammenhang ſeiner künſtleriſchen Kämpfe aufging: „Ich habe mich oft gefragt, was hat die Alten ſo groß gemacht und warum iſt im kalten Deutſchland ein ſo ſchrecklicher Idealismus und gar keine Leiſtung? Die Löſung liegt hier in Italien klar und offen. Es iſt ſo: der deutſche Künſtler fängt mit dem Verſtande und leidlicher Phantaſie an, ſich den Gegenſtand zu bilden, und benutzt die Natur, um ſeinen Gedanken, der ihm höher dünkt, auszudrücken. Dafür rächt ſich nun die Natur, die ewig ſchöne, und drückt ſeinem Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche und Italiener macht es umgekehrt. Er weiß, daß

[1] Der auch einige Stücke daraus, die ſchon 1875 in den „Grenzboten" gedruckt wurden, als „äſthetiſcher Ketzer" einleitete.

nur das Reale die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er bildet, schafft, geschieht das Wunder, das wir Kunstwerk nennen."

In den Schriften, die uns Marées Kunstanschauung vermitteln, in Hildebrands Problem der Form ist dieselbe Polemik und dieselbe Wendung auf die künstlerische Auffassung der Erscheinung und ihre Gestaltung, wenn auch bei beiden abstrakter gefaßt. Noch Klingers und Trübners kleine Bücher haben dieselbe Form; Menzel und Leibl — man lese das treue Buch Mayrs — sind, wenn auch stiller, denselben Weg gegangen. Und in Frankreich ist die Entwicklung eine ähnliche gewesen und hat einen ähnlichen literarischen Niederschlag gefunden. Auf das historische Problem des Verhältnisses Deutschlands zu Frankreich braucht hier nicht eingegangen zu werden. So fruchtbar die Berührung war, das ist sicher, daß unsere Künstler auch ohne Paris zu kennen, denselben Schritt getan hätten, wie er es doch schon war, der sie überhaupt nach Paris führte und dann zumeist weiter nach Italien trieb. Die Jahrhundert-Ausstellung in Berlin war der erste Abschluß dieser Bewegung die offizielle Durchführung des neuen künstlerischen Standpunktes in der Geschichte des vorangegangenen Jahrhunderts. Hinter den ungeheuren Schattenmassen der Bildungsmalerei erschienen die reinen Farben einer stillen, wirklichen Kunst. Es war die Erfüllung des Worts von Ludwig: wir wollen unsern Nachkommen überlassen, aus unsern Werken auszuwählen, was ihnen aufbewahrungswert erscheint. Wer sich im Cornelius-Saal hinter den vielen kleinen Formaten die apokalyptischen Reiter vorstellte, über das niedergemähte Volk fahrend, dem konnte vielleicht ein Gefühl von Ungerechtigkeit kommen, zumal wenn er die literarische Ausbeutung der Ausstellung verfolgte. Aber die Bilderwelt der gens de lettres war jedenfalls verschwunden.



TYPISCHE KUNSTSTILE IN DICHTUNG UND MUSIK



1

Der erſte, der typiſche Kunſtſtile unterſchieden hat, iſt Winckelmann geweſen, im Anſchluß an antike Vorarbeiten und getragen von dem Erlebnis der Entwicklung der italieniſchen Kunſt von Michelangelo bis Bernini. Er ſah: die griechiſche Kunſt als ein Ganzes hat ſich in einer Reihe von Stufen entwickelt, deren jede einen Stil darſtellt, und dieſe Entwicklung iſt eine typiſche, denn ſie iſt logiſch in ſich und findet in der modernen Kunſt genau ſo ſtatt, nur daß die Ergebniſſe in Griechenland großartiger und reiner geweſen ſind. Es war im Kern dieſelbe Entdeckung, die Wölfflin kürzlich von ſeinem Geſichtspunkt aus noch einmal gemacht hat. Wovon Wölfflin aber ausdrücklich abſtrahieren will, das war von Winckelmann noch überſehn: daß nämlich dieſe typiſche Entwicklung ſich überall in einer ſpezifiſch nationalen Kunſtform vollzieht. Er maß die moderne Kunſt an der antiken.

Herder hatte dann die ganze Mannigfaltigkeit der hiſtoriſch, national wie zeitlich, ja ſchließlich individuell bedingten Stile erkannt. Er hatte vor allem die Form des engliſchen Drama in der geiſtvollſten Weiſe von der Form des antiken Drama unterſchieden und dieſen Unterſchied aus der verſchiedenen Entſtehung beider erklärt. Er hatte den völlig verſchiedenen Charakter einer Phantaſiedichtung gegenüber einer Reflexionsdichtung herausgehoben. Aber den tiefſten Grund der Stilunterſchiede in den verſchiedenen Weltanſchauungen, aus denen ſie hervorgehen, hatte er noch nicht geſehn und von der Möglichkeit einer Stilunterſcheidung, die jenſeits der hiſtoriſchen Gliederung lag, wußte er noch nichts.

Dieſe Möglichkeit iſt erſt Schiller aufgegangen und zwar vor allem doch in der künſtleriſchen Auseinanderſetzung mit Goethe und deſſen ſo ganz anderem Genius. Er hatte von Jugend auf unter Goethes künſtleriſcher Vollkommenheit gelitten und

wußte doch Werte in seiner Kunst, mit denen er dem andern überlegen war. Dazu kam bei persönlichem Kennenlernen der Gegensatz zu Goethes Realismus und zu seiner Naturverehrung, denen er seine neue kritische Gewißheit entgegenzustellen vermochte. In dieser Auseinandersetzung wurde ihm klar: der Gegensatz seiner Kunst zu der Goethes sei ein typischer Gegensatz, und dieser Gegensatz sei letztlich gegründet in einer verschiedenen Gesamthaltung des Künstlers zur Wirklichkeit. Dem künstlerischen Gegensatz liegt ein allgemeinmenschlicher zugrunde. Er ergibt sich nicht bloß aus verschiedenen psychologischen Anlagen, z. B. daß der eine eine akustische und der andere eine visuelle Phantasie hätte, sondern das Entscheidende ist die verschiedene Stellung des Menschen zur Welt, die dann auch die künstlerische Form bestimmt und die noch hinter allen historischen Verschiedenheiten, der Nation wie der Generation oder auch des Individuums liegt, so sehr auch solche Stellung von ihnen abhängig sein mag. Von diesem tiefsten Punkt aus läßt sich nach Schiller die ganze Mannigfaltigkeit der künstlerischen Erscheinungen auf zwei entgegengesetzte Richtungen reduzieren, sie sind entweder naiv oder sentimental, „sind entweder Natur oder werden die verlorene suchen“, glauben an sie oder kritisieren sie. „Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Jeder Dichter gehört je nach Zeit und Bildung zur einen oder andern.“ Ausdrücklich sagt Schiller, daß damit zunächst nicht historische, zeitliche Typen gemeint seien, sondern Unterschiede der Manier. Shakespeare ist naiv, Euripides sentimental. Indem er nun beide Typen als notwendige Formen der Menschheit erweist, ergibt sich die Gleichwertigkeit beider, die Unmöglichkeit, die Formen des einen mit denen des andern zu vergleichen oder durch sie zu kritisieren. Sie haben eben einen verschiedenen Sinn und entgegengesetzte Tendenz. Schiller geht der völlig verschiedenen

Wirkung beider Kunstformen nach, dem Einheitlichen der einen, dem Gemischten der andern, ihren möglichen Unterarten und er untersucht ihre Grenzen. Von großer Fruchtbarkeit ist, wie er die ästhetischen Grundgestalten und Gemütsformen des Satirischen, der Elegie, der Idylle, weiter dann auch des Erhabenen und des Schönen aus diesen Grundstellungen ableitet. Die Formen selbst hat er nur im entscheidenden Punkt bestimmt: sie ergeben sich daraus, daß der naive Dichter, einig mit sich selbst und mit der Welt, sie nimmt wie sie ist, daß sein Kunstprinzip also das realistische, die Nachahmung der Wirklichkeit ist; während der sentimentalische Dichter, dualistisch in sich, das Ideal der Welt gegenüberstellt, sie an ihm mißt oder nach ihm umgestaltet, die Wirklichkeit auf Ideen bezieht. „Nur auf dieser Beziehung", sagt Schiller mit genialem Blick, „ruht seine dichterische Kraft". Eine Vereinigung der Werte beider Stile, entgegengesetzt wie ihre Tendenz ist, erscheint ihm als ein sicheres Mittel, beide zu verfehlen, man muß seiner Richtung ganz folgen in völliger Reinheit.

Man hat dieser Schillerschen Teilung vieles vorgeworfen, vor allem, daß sie den künstlerischen Gegensatz aus einer sittlichen Gesamthaltung verstehe, also einen moralischen Begriff in die künstlerische Betrachtung menge. Völlig mit Unrecht, weil es sich eben um eine Grundlage der künstlerischen Arbeit handelt, die vor ihr liegt und sie bedingt. Unsre Stellung zur Welt ist aber tatsächlich vor allem von unsrer sittlichen Haltung bestimmt als dem Herz unsres Lebens und damit auch unsres Kunstgefühls. Was man in dieser bedeutendsten Arbeit zur Poetik, die wir haben, wirklich als verfehlt bezeichnen muß, ist zunächst durch die Einstellung der Aufklärung bedingt: daß nämlich der zeitlose Gegensatz zusammengeworfen wird mit einem bloß für die damalige Zeit geltenden. Schiller sagt: der sentimentale Dichter reflektiert über den Eindruck, den der Gegenstand auf ihn macht, und nur auf dieser Reflektion beruht die Rührung,

die er hervorbringt. Das gilt aber nur für die Reflexionskunst des 18. Jahrhunderts. Äschylus oder Michelangelo, sicher sentimentale Künstler, reflektierten nicht erst über die Wirklichkeit, sondern gestalteten sie im Erlebnis selber schon um. Von dieser falschen Einschränkung auf eine Reflexionskunst aus gab Schiller als Formen der sentimentalischen Dichtung Satire, Elegie und Idylle an. Damit traf er völlig die Dichtkunst des 18. Jahrhunderts, aber nicht die Formen jeder sentimentalischen Kunst, die viel elementarer sind. Das ist die eine Grenze in Schillers Teilung. Die andere ergibt sich daraus, daß am Ende auch bei ihm jener Unterschied der Gesamthaltung aus einem zeitlichen Schema verstanden wird: dem historischen Ablauf einer Entwicklung aus Einheit mit der Natur zu Trennung und Fortgang zu neuer Einheit. Ich kann hier nicht zeigen, wie dieses Schema, vor allem von Rousseau und Kant aus, entstanden ist. Aber mit diesem Schema wurde von Schiller die typische Gliederung eines Nebeneinander von entgegengesetzten Tendenzen, eines „Antagonismus von Gemütsformen" wie Realismus und Idealismus, wieder zu einem zeitlichen Stufenunterschied gemacht, den jeder einzelne wie die Geschichte der Menschheit durchlaufen soll. Und von hier aus ergab sich doch wieder der Versuch, den historischen Unterschied von antik und modern durch diesen Typenunterschied zu erklären und den sentimentalischen Typus schließlich doch als den menschlich höheren zu entwickeln, wenn er auch künstlerisch weniger vollkommen sei. Auch hier lag wieder eine Problemverschlingung vor, die ohne Frage einen sachlich berechtigten Grund hat, aber so ganz ungeklärt blieb. Die Analyse ist damals nicht weitergegangen. Die Romantiker übernahmen das Schema und führten es für die Geschichte und die Systematik der Künste durch. Schelling wie Schlegel und vor allem Hegel haben die geschichtlichen Stilformen sowie die einzelnen Künste damit konstruiert als notwendige Stufen in der Entwicklung der Kunst.

Es blieben zwei große Einsichten. Erstens, daß die Kunstformen ihren tiefsten Ursprung finden „in der unterschiedenen Art, die Idee zu erfassen, wodurch eine Unterschiedenheit der Gestaltung, in welcher sie erscheint, bedingt ist". Hegel bezeichnete zum ersten Mal diesen bedingenden Grund der künstlerischen Erscheinung als „Weltanschauung". Hinter der Entwicklung der Kunst steht eine Stufenfolge von Weltanschauungen und die innere Form der Werke ist von ihnen bestimmt. Zweitens aber blieb das Bewußtsein, wie A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen sagt: „daß die Werke, welche in der modernen Poesie Epoche machen, ihrer ganzen Richtung, ihrem wesentlichen Streben nach mit den Werken des Altertums in Kontrast stehen und dennoch als vortrefflich anerkannt werden müssen", daß es also eine „Antinomie des Geschmacks" gebe, daß „entgegengesetzte Dinge in gleicher Dignität stehen, gleiche Rechte haben sollen". Und der Fortschritt lag vor allem darin, daß dieser Typenunterschied nun für alle Künste entwickelt wurde, wie dann eben schließlich die Hegelsche Ästhetik die Künste und Kunsttypen in einem großen Zusammenhang aus den verschiedenen Stellungen des Bewußtseins zur Welt gedeutet und gewürdigt hat. Aber in dem Versuch, die typischen Unterschiede als Stufen ineinander aufzulösen, lag nun einmal eine Vermengung zweier verschiedener Probleme, die denn auch alle möglichen Konsequenzen und Unklarheiten zur Folge hatte: die Suche nach einem dritten Stil als Einheit der beiden anderen schon bei Schiller, die Abweisung der Kunst als gleichwertigen Ausdrucks für die „höchste" Weltanschauung bei Hegel. Und die Entdeckung des Unterschiedes einer musikalischen und plastischen Dichterphantasie, wie sie die Romantiker im Anschluß an Schiller gemacht haben und die sie wieder mit dem Unterschied einer subjektiven und objektiven Kunst identifizierten, vermehrte noch die Verwirrung.

Ein Fortschritt war hier erst möglich, als Dilthey von seinem

Irrationalismus aus, der an eine systematische Lösung der metaphysischen Probleme durch einen endgiltigen Begriffszusammenhang nicht mehr glaubte, die Mannigfaltigkeit der philosophischen Systeme zu deuten vermochte aus einer beschränkten Anzahl letzter Stellungen des Menschen zur Welt, die unaufhebbar nebeneinander stehen und aus denen dann die Struktur dieser Systeme bis ins Einzelne hinein zu verstehen war. Die Hauptdaten unseres Lebens, auf die wir sein Verständnis gründen, sind nicht so in einen rationalen Zusammenhang zu bringen, daß das eine aus dem anderen abzuleiten wäre. Und die Mittel, in denen diese Daten gegeben sind und mit denen wir sie auffassen oder verknüpfen, und die in ihnen gegründeten Kategorien sind auch nicht auseinander abzuleiten oder als Stufen ineinander aufzulösen: die Erkenntnis nicht in das Gefühl und das Gefühl nicht in den Willen. Wir können sie nur aufeinander beziehn, eins auf das andere richten. Die Art dieser Verknüpfung macht die Struktur der Seele aus und bestimmt weiter die Struktur der Welt dieser Seele. Von hier aus mußte die Frage neu entstehen, ob nicht auch die Kunststile in ihrem unaufhebbaren Gegeneinander aus solchen letzten Weltstellungen der Künstler abzuleiten seien. Dilthey selbst hatte für die Dichtung auf das Problem hingewiesen, aber der Kunstauffassung seiner Generation entsprechend doch immer mehr an den inhaltlichen Ausdruck der Dichter gedacht, als an das eigentliche Problem, die künstlerischen Formen von hier aus zu erläutern. Für die Malerei, die keinen gedankenmäßigen Ausdruck hat, meinte er die Möglichkeit geradezu leugnen zu müssen. Das reizte mich, den Versuch gerade hier zunächst einmal durchzuführen und ich glaube nachgewiesen zu haben, daß die entscheidenden Stilunterschiede, die uns in ihren Gegensätzen am meisten erregen, wie die zwischen Velasquez, Raphael und Michelangelo, aus solchen Stellungen der Künstler zur Welt stammen. Die Bilder zeigen uns jedesmal einen

anderen Stil der Welt ſelber und die Aufgabe war, dieſen Stil nach ſeinen Merkmalen in ſeinem inneren Zuſammenhang aufzudecken. Dilthey hat die Löſung damals angenommen und forderte ſie nun auch für Dichtung und Muſik. Die verſchiedenſten Anſätze dazu ſind gemacht worden. Die bei weitem tiefgreifendſte Unterſuchung ſolcher Art hat Simmel in ſeinem „Goethe" gegeben, in dem er im Sinne Diltheys die Struktur von Goethes Welt und Kunſtexiſtenz und die in ihr angelegten Kategorien entwickelt hat. Aber alle dieſe Arbeiten, ſo wertvoll ſie oft ſind – ich erinnere vor allem auch an Simmels Aufſätze im Logos – und ſo reich an Einzelblicken in die innere Form der Werke und Stile, ſind doch vor der entſcheidenden Analyſe des eigentlich elementaren Daſeins des Kunſtkörpers ſtehn geblieben. Es beſteht ja hier auch eine ganz beſondere Schwierigkeit, die elementaren Formunterſchiede, die man unklar wohl fühlt, überhaupt zu faſſen. Ganz unabhängig von aller Deutung ſolcher Stilmerkmale fehlt es hier an den einfachſten Kennzeichen, um das Kunſtwerk dem einen oder andern Stil ſo zuzuweiſen, wie man in der Malerei den Stil faſt noch in jedem Bruchſtück zu beſtimmen vermag. Und doch macht ſich die Einheit des Stils auch hier in jeder Melodie, in jeder Wortfolge geltend. In jedem Ton iſt wie in jeder Linie und Farbe ein Dynamiſches enthalten, das ihm eine ganz beſtimmte Richtung gibt.

2

Hier führte nun die Entdeckung von Rutz und ſeinem Sohn und dann die Arbeit von Sievers weiter. Der Kern dieſer Entdeckung war, daß alle Gefühlsäußerungen in ihren Formen bedingt ſeien von einer körperlichen Haltung, die ſich vor allem aus den Kontraktionen der Rumpfmuskeln ergibt. Dieſe Haltung regiert meine Stimme, aber auch alle Bewegungen meiner Hände. Jeder Menſch hat im weſentlichen immer nur eine

Art der Haltung und in der Hauptsache gibt es nur drei Typen solcher Haltungen, die als I., II. und III. Typ bezeichnet werden. Will ich ein fremdes Kunstwerk richtig wiedergeben oder auch nur richtig auffassen, so muß ich die seiner Produktion zugrunde liegende Körpereinstellung einnehmen. Ursprünglich nur als ein technisches Hilfsmittel für die Gesangspraxis ausgebildet, stellte diese Typenentdeckung doch auch ein merkwürdiges Werkzeug für die wissenschaftliche Arbeit dar, wie das Sievers vor allem entwickelt hat.

Diese Untersuchungsmethode ging auf die reale Existenz des Kunstkörpers los, wie sie in der lauten Wiedergabe lebt, nicht bloß wie sie stumm in den Büchern vorliegt. Das war die Folge davon, daß der Blick von der Musik kam, wie denn auch Sievers ursprünglich von dem Tonfall in der Dichtung ausging. Die Musik ist eben keine Lesekunst. Und gegenüber dieser klingenden Existenz entwickelte sie ein immer feiner werdendes Gefühl für die typischen Unterschiede.

Aber nun begnügen sich Rutz und Sievers damit, die Werke und Künstler in ihrem Typus nur mit Hilfe der äußeren Körperreaktionen, der Muskelspannungen, die sie bei der Wiedergabe mit sich bringen, zu bestimmen, und auf die Dauer kann diese Art der Untersuchung nicht befriedigen. Man fragt sich, was bedeutet denn nun eine solche Körperhaltung oder eine solche an sich völlig unverständige Muskelspannung, die den Typus charakterisiert? Sie sind doch auch nur Ausdrucksorgan, Ausdrucksorgan einer seelischen Gesamthaltung. Es werden immer neue Unterarten entdeckt, aber diese Charaktere werden nur ganz von außen unterschieden; von den inneren Antrieben, die diese Spannungen wie diese Formen erzeugen, erfahren wir nichts. Wenden Rutz wie Sievers doch ihre Methode auch auf Sprachen an, die sie gar nicht kennen, wo die Bestimmung also ganz im Sinnlosen bleibt, bei dem bloßen Leichtigkeitsgefühl in der Aussprache. Und auch wo die Sprache bekannt

ist, bleibt das Kriterium eigentlich immer nur, ob die Wiedergabe klingt (bei Rutz mehr auf den Klang angesehen, bei Sievers mehr auf den Fluß). Aber dies Klingen bedeutet doch nicht bloß ein rein sinnliches oder rein formales Phänomen — wenn sich Sievers bei seinen Vorträgen oft auch nur auf das Kriterium des „Löchrigen" beschränkt, daß sich bei falscher Wiedergabe bemerkbar macht. Es steht am Ende in Beziehung zu dem Inhalt des Werkes und einem vorgestellten geistigen Gesamtbild, zu dem dann der falsche Klang nicht passen will. Weshalb denn auch die Rutzschen oder Sieversschen Bestimmungen nach der bloßen sinnlichen Klangerscheinung durchaus nicht immer richtig sind.

Die Versuche von Rutz, weiter in die Struktur der Typen einzudringen, werden von Sievers als zu dilettantisch abgelehnt. Er selbst begnügt sich damit, die „Reaktion" bloß als Werkzeug für die philologische Kritik zu benutzen. Die Ästhetik kann jedoch hierbei nicht stehen bleiben. Nachdem einmal mit Hilfe der Körpereinstellung so viele Werke auf ihren Typus hin bestimmt sind, muß man daran gehen, die Form dieser Werke selbst zu analysieren, d. h. die typischen Merkmale festzustellen, die auch unabhängig von dieser Einstellung und der bloßen Klangfarbe im Werk enthalten sind. Und weiter sind die Typen mit ihren Merkmalen nicht bloß so von außen festzustellen, sondern nun auch von innen in ihrer geistigen Struktur und Bedeutung zu erfassen. Anders ausgedrückt: diese Untersuchungen sind mit den Schiller-Diltheyschen zu verbinden.

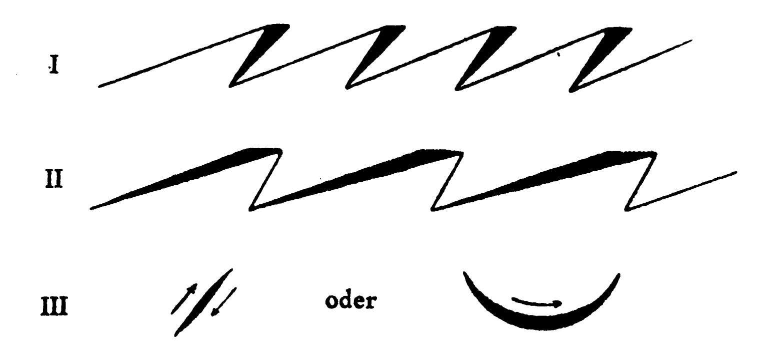
Für diese Verbindung lag nun eine besondere Anregung in der Rutzschen Entdeckung des dritten Typus. Die Unterschiede etwa von Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller, Raphael und Michelangelo — nach Rutz der Unterschied von Typus I und II — hatte man immer gesehen und die Versuche, Stilkriterien festzustellen und zu deuten, waren naturgemäß von

diesem Gegensatz ausgegangen. Nach der Diltheyschen Terminologie war das der Gegensatz des Pantheismus zum Idealismus der Freiheit. Daneben stand dann bei Dilthey als dritter Typus der Naturalismus; das war ursprünglich von dem Ausdruck der Weltansicht in philosophischen Systemen aus gesehen, aber auch in der Kunst tritt ein solcher naturalistischer Typus größten Stils auf, in der Malerei z. B. in Velasquez oder Hals. In der Rutzschen Typenbestimmung findet der Naturalismus keinen Platz, naturgemäß, da er keine spezifische Gefühlsäußerung ist. Der dritte Typus, der sich bei Rutz neben jenen beiden geläufigen heraushebt, bedeutet etwas ganz anderes. Hier kamen Bach, Berlioz, Chopin, Liszt und Wagner in der Musik, Hölderlin, Heine und die meisten modernen Lyriker in der Dichtung nebeneinander zu stehen. So entstand die Aufgabe, vor allem diesen Typus zu deuten. Nun hatte ich schon bei der Analyse der Weltanschauungen der Malerei gemerkt, daß der pantheistische Typus selbst noch typische Verschiedenheiten in sich bergen müsse. Daß zwischen Schwind und Böcklin etwa eine Kluft ist, die nicht bloß aus der größeren Kraft des Individuums verständlich ist. Analog ist der Unterschied zwischen Schubert und Wagner: die pantheistische Haltung, aus der ihre Musik strömt, ist wohl beiden eigen, aber der Unterschied doch wieder so charakteristisch, daß er nicht bloß als zeitlich und individuell zu begreifen ist. Ich war aber zu keinem klaren Begriff gekommen. Hier ließ nun die Rutzsche Feststellung des Typus III schärfer sehen. Die Interpretation dieses Typus forderte nicht bloß ein vertieftes Verständnis des Pantheismus, sie versprach auch für die Strukturlehre der Typen neue Resultate zu bringen. Ich kann hier den ganzen Kreis von Versuchen und Ansätzen, die mich vorwärtsführten, nicht darlegen, ich will nur von den Hauptergebnissen berichten, die, wenn sie richtig sind, neue Wege des wissenschaftlichen Kunstverständnisses eröffnen dürften.

Wenn ich im folgenden den Unterſchied der Typen oft nur nach einer Grundart hin entwickle, ſo tue ich das, um nicht umſtändlich zu werden und überlaſſe dem Leſer, das Ergebnis für den andern Typus ſelbſt durchzuführen.

3

Ich beginne mit dem Elementarſten und benutze zur Verdeutlichung ein graphiſches Schema, das aber in der Sache ſelbſt gegründet iſt. Wenn man beim Zuhören einer Muſik oder eines Gedichts auf den Rhythmus achtet, nicht den abſtrakten Schulrhythmus, ſondern den lebendigen Wechſel der Gefühls- und Sinnakzente, ſo wird man die merkwürdige Erfahrung machen, wenn man ihn mitzuſchreiben oder mitzutaktieren verſucht, daß man bei Kunſtwerken des Typus I (z. B. bei Goethe, Händel, Schubert) nur ſo taktieren, reſp. ſchreiben kann, wie Schema I zeigt, d. h. die unbetonten Silben fallen auf das



„fein hinauf“, die betonten auf das „ſtark hinunter“. Bei Typus II (z. B. bei Klopſtock, Schiller, Beethoven, Schumann) nur wie Schema II, d. h. die Energie der akzentuierten Töne nimmt den Aufſtrich in Anſpruch, die unbetonten den Abſtrich. Bei Typus III (z. B. Heine, Hölderlin, Wagner, Bach, Chopin) nur in der Weiſe, daß überhaupt nur die akzentuierten Silben

oder Töne durch eine Bewegung ausgedrückt werden, die Bewegung des zweiten Akzents aber die Gegenbewegung zum ersten ist und der stärkste Druck in der Mitte liegt. Was graphisch etwa so bezeichnet werden kann, wie Schema III zeigt. Das gilt übrigens auch für die Prosa, ich nenne Ranke als Typus I, Treitschke als Typus II, Hegel als Typus III.

Diese eigentümliche Erfahrung bezeichnet deutlich zwei sehr auffallende Tatsachen. Zunächst den ganz entscheidenden Unterschied, daß der Rhythmus bei Typus I und II einen völlig andern Charakter hat, wie bei Typus III. Bei Typus I und II läuft der Rhythmus fort. Man spürt, einmal aufmerksam geworden, mit aller Bestimmtheit, daß ein Goethesches Gedicht oder eine Schubertsche Musik fließt ohne anzuhalten, ein Schillersches Gedicht, eine Musik von Beethoven oder Brahms unaufhörlich vorwärtsdrängt. Beidemal wechseln die betonten und die unbetonten Momente, und dieser Wechsel hat in sich ein Ziel oder eine Richtung. In Typus III dagegen steht der Rhythmus, richtiger gesagt, er bewegt sich in sich selber, weil alles gleich intensiv betont ist und eigentlich nur eine gegensätzliche Bewegung möglich ist, ein Vor und ein Zurück, ein Hin und Her, Auf und ab. Die Bewegung beruht nur auf den betonten Silben und Noten, die unbetonten haben keine rhythmische Bedeutung. Die zweite betonte Silbe entfernt sich nicht von der ersten, sondern wendet sich zu ihr zurück, sinkt in sie zurück, bekämpft, steigert sie, je nachdem. Je nach der Art der Energie vergleicht man sie mit einer Lokomotivbewegung oder einer Wellenbewegung. Nur als charakteristisches Beispiel gebe ich das Gedicht von Paul Wertheimer:

Du weißt, wir bleiben einsam: Du und ich,
Wie Stämme, tief in Gold und Blau getaucht,
Mit freien Kronen, die der Seewind küßt ...
So nah, doch ganz gesondert, ewig zwei,
Doch zwischen beiden webt ein feines Licht
Und Silberduft, der in den Zweigen spielt,
Und dunkel rauscht die Sehnsucht her und hin ...

Du und ich, Gold und Blau, ewig zwei, her und hin zeigen hier besonders deutlich, was gemeint ist; die Glieder stehen in Beziehung zueinander, aber folgen nicht aufeinander, nur so entsteht die Bewegung, die in dem Gedicht zwischen den beiden Liebenden webt. Oder in Heines Gedicht: „Leise zieht durch mein Gemüt, liebliches Geläute", wo die Gegenbewegung das Hin und Her des Glockenspiels innerhalb der Seele spüren läßt. Hölderlins

Íhr wàndelt auf weíchem Bòden sélige Gènien

zeigt, wie Typus III Akzent neben Akzent setzt, ihr ist betont und wandelt ist betont. So ist nur eine Gegenbewegung möglich, denn fortschreitend gelesen zerreißt der Fluß, die Gegenbewegung bringt aber gerade wieder das Wandeln zum feierlichsten Ausdruck, wie am Schluß das „von Klippe zu Klippe geworfen". Groos charakterisiert einmal die Bachsche Melodie: „Da ist vor allem die Fülle der Akzente, die auch den schwächer betonten Noten eine gewisse Stoßkraft verleihen (Béreîté dích Zîón), ferner die Neigung mit zwei unmittelbar nebeneinander stehenden starken Akzenten zu beginnen (Méin gläubiges Herze, Ín Déine Hände, Blú-úte nur, Bú-úß und Reu), endlich die stark betonten Schlußsilben, wobei häufig wie beim Anfang zwei Akzente nebeneinander kommen (vgl. das charakteristische éntzwèi in ‚Buß und Reu')." Groos interpretiert dort diese formalen Eigentümlichkeiten aus Bachs männlicher Persönlichkeit. Sie haben aber vor allem eine typische Bedeutung. Auch das Notenbild des so ganz unmännlichen Bruckner zeigt das Nebeneinanderstehn der Akzente.

Dieses Stillstehn des Rhythmus in Typus III steigert sich in der Musik bis zum Orgelpunkt. Ich erinnere etwa an Bachs erste Invention als an das kleinste seiner Gebilde oder an den Eingangschor und Schlußchor der Matthäuspassion, an die Brucknerschen und Regerschen Orgelpunkte. Es gibt Orgelpunkte, die nur eine vorbereitende Aufgabe haben, die finden sich auch

bei den andern Typen, eine Sammlung der Kräfte gewiſſermaßen, hier aber bedeutet er den eigentlichen Höhepunkt, in dem die ganze aufgeſammelte Energie ſich ausbreitet. Die Bewegung ſteht abſolut ſtill und innerhalb ſeiner Macht flutet der ganze Reichtum des muſikaliſchen Lebens auf, was den Eindruck des großartigſten Wogens, einer nicht fortſtrömenden, ſondern in ſich bewegten Fülle erweckt. Brahms, ein Künſtler des zweiten Typus, hat im Requiem zu dem Text „Der Gerechten Seelen ſind in Gottes Hand" auch den Orgelpunkt benutzt. Das 36 Takte fortdröhnende D ſymboliſiert die alles ſchützende Hand Gottes. Aber weil die Bewegung der andern Stimmen die fortſchreitende des zweiten Typus iſt, ſo hat man, wie Hanslick ſchon boshaft bemerkt hat, den Eindruck, als ob man mit der Eiſenbahn durch einen zu langen Tunnel fährt. Die Beziehung der Tonbewegung zum ſtehenden Orgelpunkt iſt hier keine innerliche, ſie lebt nicht in ihm, ſondern geht an ihm vorbei.

Dieſer äußerlich am Rhythmus erfaßte Unterſchied reicht nun aber ſehr tief in die Lebensſtellung der Künſtler hinein. In den Beethovenſchen oder Brahmsſchen Symphonien iſt eine fortſchreitende Entwicklung und der Höhepunkt im erſten Satz immer eine Entſcheidung, in der das Anfangsthema verändert und geklärt erſcheint. In dieſem gleichſam moraliſchen Reſultat liegt die letzte Bedeutung dieſer muſikaliſchen Arbeit. Genau wie der Rhythmus hier der originale Ausdruck des Willens gegenüber einer bloßen Sukzeſſion iſt, des Sichdurchſetzens, Sichtreuſeins, Aufſichberuhens der ethiſchen Perſon. Beim Typus III iſt man dagegen von Beginn an im Ganzen; es iſt wohl eine Steigerung da, aber keine innere Veränderung, nur ein Hinausgehen zur Diſſonanz, zum Gegenſatz, um auch in ihm ein Zugehöriges zu finden und verſöhnt und bereichert wieder zum Ganzen zurückzukehren. Wie Richard Wagner einmal in Oper und Drama dieſe typiſche Entwicklung beſchrieben hat,

die ihm die Form der Musik überhaupt zu sein schien und die eben nur die Form dieses dritten Typus ist, den er selber vertrat. Er gibt als Beispiel den Vers: „Die Liebe bringt Lust und Leid, doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen." Schon die Assonanz scheint ihm hier für das Gefühl die dem Verstande nach gegensätzlichen Worte zusammenzubinden. Die zweite Empfindung kehrt bereichert zur ersten zurück und gibt den Abschluß der „Gattung der Empfindung Liebe". „Es ist die Natur des Gefühls, das nur das Einheitliche, in seiner Einheit das Bedingte und Bedingende zugleich Enthaltende, das mitgeteilte Gefühl also nach seinem Gattungswesen in der Art erfaßt, daß es sich von den in ihm enthaltenen Gegensätzen nicht nach eben diesem Grundsatze, sondern nach dem Wesen der Gattung, in welchem die Gegensätze versöhnt sind, bestimmen läßt." Den vollendeten Ausdruck dafür findet aber erst die Musik in der Verwandtschaft ihrer Töne, wie sie in der unermeßlichen Harmonie enthalten ist. So liegt der Höhepunkt dieser Musik vor allem in jenem Orgelpunkt, in dem die ganze gegensätzliche, alle Harmonien und Disharmonien im Verhältnis zum Grundton durchfühlende Fülle sich bewegt: wie der gegensätzliche Reichtum der Welt in ihrer Einheit.

Eine analoge Erscheinung zu dem Orgelpunkt in der Musik ist die Wiederholung desselben Grundwortes in der Dichtung. In dem bekannten Gedicht Nietzsches „das trunkene Lied", gibt das Wort „tief" den Grundklang ab.

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief, ich schlief — —
Aus tiefem Traum bin ich erwacht! — —
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh — —,
Lust tiefer noch als Herzeleid!
Weh spricht vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!

Noch deutlicher in dieſer Funktion des Orgelpunkts erſcheint eine ſolche Wiederholung desſelben Wortes in dem Gedicht Alfons Paquets „Kinjo Kan“ (Held Namenlos), weil es hier am Schluß des Gedichtes ſeinen ganzen erlebten Reichtum noch einmal über ihm aufbaut.

4

Die ganze Verſchiedenheit in der Rhythmik der drei Typen wird aber erſt ſichtbar, wenn man nun die Aufmerkſamkeit der zweiten Tatsache zuwendet, von der ich oben ſchon ſagte, daß ſie durch jenes Nachſchreiben oder Nachtaktieren verdeutlicht wird. Die Zielpunkte der rhythmiſchen Bewegung bei den drei Typen ſind ganz verſchiedene. Schon die Dynamik jedes einzelnen akzentuierten Tons ist eine qualitativ andere. Bei Goethe oder Händel, Mozart, Schubert ſetzt er immer voll ein, fällt wie ein geſättigter Tropfen.

> > >
Über allen Gipfeln iſt Ruh,
In allen Wipfeln ſpüreſt du
Kaum einen Hauch.

Beim Typus II wächſt der akzentuierte Ton crescendo an:

< <
Freude ſchöner Götterfunken, Tochter aus Elyſium.

In Typus III gräbt er gewiſſermaßen in eine dritte Dimenſion der Intenſität, eine Bewegung, die man immer als Wühlen bezeichnet. Der Ton ſucht eine Tiefe zu erreichen: „Doch alle Luſt will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit“. Wie für den einzelnen Ton gilt das im weſentlichen auch für die ganze Reihe oder Phraſe: ſie enthalten dieſe durchgehende dynamiſche Richtung. Hier gilt vor allem das Kriterium, auf das Sievers immer aufmerkſam macht, daß bei falſcher Ausführung der Fluß der Bewegung zerſtört wird und der Eindruck des Löchrigen entſteht. Das Fallen der Bewegung beim Typus I gibt dieſer Kunſt das Müheloſe. Wo die Bewegung ſich erhebt, tut ſie

es nur, um wieder zu ſinken. So entſteht die Wonne der Hingabe, des Hingezogenwerdens in dieſen Tönen, die ſüße Kampfloſigkeit und das Getragenwerden, wie es die Goetheſche Lyrik oder Schubertſche Muſik ſchenken, dieſe Leichtigkeit der Bewegung, wie in der Muſik Händels und Mozarts. Der Typus II fordert dagegen eine unausgeſetzte innere Anſpannung auf ein Ziel zu, Aktivität und Arbeit. Es ſind ganz andere Kräfte, die dieſes Aufſtreben, Sehnen und Sichverklären bei Beethoven, Schumann oder Schiller verlangen.

Auch hier wäre die Aufgabe, die techniſchen Mittel aufzuſuchen, mit denen z. B. der Typus II jene Aufwärtsbewegung erreicht, das Hinaufziehn durch Vorhalte, das Übergreifen der betonten Note auf den ſchwachen Taktteil, das Überſteigern der melodiſchen Höhepunkte, das für Brahms ſo charakteriſtiſch iſt, das Steigen der Harmonie bei ſcheinbarem Fall der Melodie. In der Dichtung das Enjambement. Um den ganzen Unterſchied zu erfaſſen, ſpiele man zwei ſcheinbar ſo verwandte Sätze wie Beethovens Adagio aus der C-dur Sonate op. 2 und Schuberts Adagio aus Sonate Nr. 8 c-moll und zwar verwende man für den Beethoven die Spielweiſe des I. und umgekehrt für den Schubert die des II. Typus. Man wird ſofort ſpüren, wie beide ihre eigentliche Seele verlieren, der Schubert ſentimental wird, der Beethoven nüchtern. Man verſuche das eigentümliche Schwellen und Ziehen des Tons, das für den II Typus ſo charakteriſtiſch iſt, z. B.:

„Seid umſchlungen Millionen“

beim Typus I anzuwenden, z. B. in einem Goetheſchem Gedicht. Es wird meiſt gar keine Gelegenheit da sein, es überhaupt zu können und dann wird es als falſche Sentimentalität wirken. Phyſiologiſch angeſehn, geht der Ton in Typus I mit dem Atem, während Typus II grade da den ſtärkſten Atem verlangt, wo er von Natur am Abſinken iſt. Hier treten die

Rutschen Körperhaltungen unterstützend auf und schaffen das zu solcher Leistung fähige Organ. In der Malerei fordert analog der Typus II wegen seines vertikalen Bildbaues die stärkste Anspannung der Augenmuskeln, während Typus I mit seinen horizontalen Linien der natürlichen Augenstellung entgegenkommt.

Auch diese Erscheinung läßt sich nun wieder tiefer in die Struktur der Typen hineinverfolgen. Jene aktive Spannung des akzentuierten Tons und dann der ganzen Phrase beim zweiten Typus hat in der Dichtung ihr Gegenstück darin, daß der Typus II den Hauptausdruck in das Verbum verlegt, während er sparsam mit Adjektiven ist. Die Verba drücken aber den lebendigen Verlauf, Handlung und fortschreitendes Geschehen aus. Schon Dilthey macht einmal bei Walther von der Vogelweide darauf aufmerksam, daß seine Diktion ihre ganze Kraft in die Verba verlege. Sehr charakteristisch ist auch hier wieder Schiller. Ich erinnere an den Taucher und seine Schilderung des Meerstrudels „es wallet und siedet und brauset und zischt, wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt" und dann an den Schluß, der die ganze Rührung zusammenfaßt in die merkwürdige Form „da bückt sichs hinunter mit liebendem Blick". Oder im Reiterlied:

> Des Lebens Ängsten, er wirft sie weg,
> Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen,
> Er reitet dem Schicksal entgegen keck,
> Triffts heute nicht, trifft es doch morgen
> Und trifft es morgen, so lasset uns heut
> Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit.

Wenn Lessing vom Dichter fordert, daß er nur andeutungsweise durch Handlungen schildern solle und bei Homer die Sparsamkeit an Adjektiven preist, so ist das ein Bestandteil der Poetik des zweiten Typus, zu dem er selber gehört. Das gibt diesem Stil die Energie, das Aktive und das fortschreitende Tempo.

Typus I dagegen legt die Kraft in die Zustandsworte, wie denn Goethe immer wieder betont hat, daß es die Aufgabe seiner Dichtung sei, einem Zustand Ausdruck zu geben. (Was ist da viel zu definieren! Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit sie auszudrücken, macht den Poeten.) Der Typus III ist an dieser Stelle charakterisiert durch die Häufung schwerer gefühlsbetonter Worte, die einen Gehalt auszuschöpfen suchen.

Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,
Obgleichs ich nicht begreife, doch ich wußt es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden.
Gewaltig sehnend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut. Aber seltsam!
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durch offne Fenster Licht in seinem Zimmer — —
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben, fremdgeformten Riesensegeln.

(von Hofmannsthal)

Die Intensität des Typus III gibt jedem Hauptwort und jedem Verbum gern ein steigerndes Beiwort und er begnügt sich meist nicht mit einem Wort, sondern setzt mehrere nebeneinander. Wo Typus I zwei Adjektive braucht, erfaßt das zweite die Mannigfaltigkeit der Erscheinung von einer andern Seite, wo Typus III es tut, geht das zweite Adjektiv entweder in derselben Richtung, nur einen stärkeren Grad, eine größere Tiefe

suchend, oder es wirkt gegensätzlich. Die Diktion bekommt dadurch das Gespannte, Eindringliche und Schwerblütige, dem fließenden Rhythmus Widerstrebende. Besonders in der Prosa fällt einem dies Merkmal des Typus III zuerst auf und läßt ihn sofort erkennen.

In der Musik herrschen natürlich analoge Beziehungen und wer darauf achtet, wird sofort hier das aktive Verbum, dort die Zustandworte als Träger des wesentlichen Ausdrucks wiedererkennen. Bei Beethoven etwa liegt die Hauptkraft des Ausdrucks in den rhythmischen fortgehenden Schritten, den zupackenden Schlägen. Um an ein ganz naheliegendes Beispiel zu erinnern, nenne ich den Anfang der V. Symphonie. Bei Schubert liegt alles in den Harmonien, in den harmonischen Verhältnissen der Melodie wie vor allem in den Auflösungen, die jedesmal in ihrem Aufleuchten ausgekostet werden möchten — verweile doch, du bist so schön — und wo oft durch Veränderung eines Tones in einer Harmonie eine ganz neue Tonart und damit ein völliger Wechsel der Empfindung aufgeht. Typus III ist auch hier wieder charakterisiert durch die Häufung der sich steigernden Dissonanzen, das Sichüberbieten des Ausdrucks. Wie man von Goethe gesagt hat, daß seine Poesie die Funktion für ihn hatte, das Innere durch diese Entäußerung zu entlasten, das innere Verhältnis zu den Erscheinungen des Lebens mit seinen Dissonanzen in harmonisches und rhythmisches Behagen aufzulösen, auch zu dem Unangenehmen die harmonische Beziehung zu suchen, die es aufhebt, so bedeutet die Dissonanz in der Musik des Typus I nur einen Schmerz, der überwunden wird, sie hat keinen positiven Sinn. Der Typus III dagegen sucht die Dissonanz, sie ist seine eigentliche Kraft und Aktivität, das Werkzeug, mit dem er in die Tiefe gräbt.

Das Fallen und Steigen des akzentuierten Tons findet seine Bedeutung aber noch nach einer andern Seite. Die Vergangen-

heitsform fällt gegenüber der Gegenwartsform. Z. B. binden, band, gebunden, da kommt ein Mensch, da kam ein Mensch. Solange man das Zeitbewußtsein wachhält, ist der Unterschied da. Der Ton setzt in band, in kam gleich vollständig ein und hat ein decrescendo in sich, während er in der Gegenwartsform und gar in der Zukunftsform wächst. Das vergangene Gefühl hat eine Abgeschlossenheit, in der wir auch Schmerzen genießen können. Man hat darum auch öfter behauptet, daß der Dichter erst dichten solle, wenn der eigentliche Affekt vorbei sei, daß erst die Vergangenheit den künstlerischen Totalanblick gewähre, den Hildebrandt in der Plastik vom Fernbild erwartet. Riehl in seinen „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Kunst" hat das in anregender Weise durchgeführt. „Die Erinnerung breitet einen Zauber über alles, worauf sie sich bezieht; alles erscheint in diesem inneren Lichte sogleich bedeutsam und erfreulich, selbst vergangenes Leid." „Die Erscheinung wird selbständig, in sich abgeschlossen." „Der Dichter geht bei seiner Darstellung vom Fernbild der Erinnerung aus. Auch dem, was er unsrer inneren Anschauung als gegenwärtig, als eben geschehend vorführt, haucht seine Kunst den Geist der Vergangenheit ein." Selbst der dramatische Dichter „zeigt alles, was er vergegenwärtigt, zugleich im Bilde der Vergangenheit: im zeitlichen Fernbild der Erinnerung". Von unsrer Darlegung aus wird nun deutlich, daß es nur der Typus I ist, der diese Vergangenheitsform bevorzugt, das „es war einmal". Dagegen Typus II schreitet in Gegenwart und Zukunft fort, er hebt die Vergangenheit womöglich im Praesenz historicum in die Gegenwart oder bezieht sie auf ein Ideal, das erst kommen soll. In seiner Theorie von der sentimentalischen Dichtung hat Schiller gerade dieses Moment hervorgehoben. Diese Zeitformung wäre im Einzelnen zu analysieren. Riehl fordert die Objektivierung des künstlerischen Erlebnisses, aber die Erinnerungsformung bedeutet doch dafür nur e i n Mittel neben

andern, dem Beschauer solche „objektive Ferne“ und solches Darübersein zu geben, sicher ein besonders wirksames und glückliches Mittel, aber nicht das einzige. Wie Riehl selber dann den Humor als ein anderes nennt. Ohne Frage spielt die Erinnerungsformung in der künstlerischen Arbeit eine ganz entscheidende Rolle, aber es ist nicht nötig, daß sie dem Werk den Geist der Vergangenheit einhaucht. Der Herakles des Schiller würde vom Geist der Zukunft getragen sein. Es ist gerade eines der stärksten Erlebnisse des Drama, wie in ihm die Vergangenheit in die Gegenwart eintritt, wie der steinerne Ritter im Don Juan oder der Geist im Hamlet. Wenn Goethe die Gesetze von Epos und Drama daraus ableiten will, daß das eine seine Begebenheiten als vollkommen vergangen, das andere als vollkommen gegenwärtig behandelt, so ist auch das eine Konstruktion. Spittelers Olympischer Frühling hebt alles in die Gegenwart und der Schluß sieht gar in die Zukunft hinaus.

> Hie Wasserdonnertanz, umrauscht vom Adlerflug!
> Mein Herz heißt „Dennoch“. Herakles bedarf nicht Dank;
> Auch mit verhärmten Wangen geht sichs ohne Wank:
> Genug, daß über meinem Blick der Himmel steht;
> Getrost, daß eines Gottes Odem mich umweht.
> Und wenn im Spiegel Torheit mich und Schwäche grüßen,
> Ich nehms in Kauf; was tuts? man wird es eben büßen.
> Dummheit, ich reize Dich? Bosheit, heran zum Streit!
> Laß sehen, wer da bändigt, welchen Zeus geweiht!
> Er riefs, warf seinen Trotz voraus die Erdenstraße
> Und folgte festen Trittes nach mit Ruh und Maße.

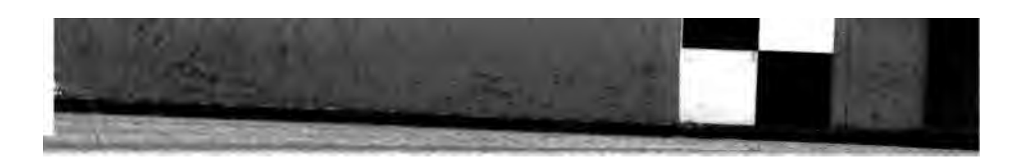
Solch imperativisches Finale ist sehr charakteristisch. Ich erinnere z. B. noch an den moralischen Ausgang von O. Ludwigs „Himmel und Erde“. Ich erinnere auch noch an den Gegensatz von Ranke und Treitschke. „Ranke wollte und konnte die Gegenwart gar nicht anders begreifen, als wäre sie schon Geschichte“. „Treitschkes Wille, unmittelbar auf die Ziele der Nation einzuwirken, leitete die Wahl seiner Stoffe wie seine

Forschung und färbte jedes Wort seiner Darstellung." Was so für die Dichtung gilt, muß nun auch in der Musik aufweisbar sein, auch hier muß es eine solche Formbestimmtheit geben, die aus der Beziehung auf die Vergangenheit oder auf Gegenwart und Zukunft entsteht. Und es ist mir kein Zweifel, daß Schuberts Musik in seinen Sonaten ganz wesentlich Erinnerungscharakter, Vergangenheitsgefühle zeigt. Die Töne kommen im Hinblick auf Gewesenes. Wer einmal darauf aufmerksam geworden ist, wird das sofort fühlen, ebenso wie bei Beethoven meist auf eine höchste Zukunft losgegangen wird.

Der dritte Typus mit seiner so ganz andersartigen Bewegung in das Intensive gibt in seinen größten Momenten das Gefühl der Ewigkeit im Sinne Hegels d. i. der erfüllten Gegenwart sub specie aeterni. Hegel hat immer neue Wendungen gefunden für dieses Enthaltensein der Vergangenheit in der Gegenwart, für diese Erinnerung der Vergangenheit zu ewigem Leben, und seine Tiefe beruht in diesem Durchscheinen aller Gestalten des Geistes in seinen letzten Resultaten. Keine Kunst vermag dieses Rätsel des Lebens so auszudrücken wie die Musik. Seit Wagner läßt sie ganz bewußt die alten Motive in die Gegenwart auftauchen und ihrer Harmonie dieses Dunkel zusetzen. Wie Wagner denn auch ausdrücklich sagt: „in diesem Ausdruck ist das in Zeit und Raum notwendig Getrennte als ein Wiedervereinigtes und da, wo es zum Verständnis nötig ist, stets Vergegenwärtigtes gewonnen".

5

Alles Gesagte findet nun seine tiefste Begründung darin, daß das Verhältnis der drei Typen zur Wirklichkeit ein völlig verschiedenes ist, die Art der Wirklichkeit und die Stellung, die der Mensch sich zu ihr gibt. Das macht sich auch in der Musik mit aller Schärfe geltend. Der Typus III bewegt sich der Welt der Töne als einer Objektivität gegenüber. Fremd



und großartig steht ihre geheimnisvolle Ordnung vor ihm und er macht seine Entdeckungen in ihr. Das Durchwühlen dieses Reiches in den Modulationen ist ein solches Entdeckungen machen von den Bezügen der Töne, ihren Gegensätzen und ihren Verwandtschaften. Selbst die Melodie des dritten Typus z. B. bei Wolf ist, wo sie am eigensten wirkt, wie ein Suchen in einer fremden Welt. In immer neuen Dissonanzen gräbt er sich in diese Tiefe ein. Es ist kein passives Hingegebensein, sondern ein Arbeiten mit größter Energie, aber diese Energie erschöpft sich nicht im freien Ausdruck, ist keine Selbstdarstellung des Individuums, sondern arbeitet sich aus an der objektiven Wirklichkeit, und der Schmerz der Dissonanz ist höchste Aktivität. So enthält diese Kunst ein Moment von Anspannung, die der Kunst sonst abgesprochen wird, sie will etwas und arbeitet, aber in diesem Eindringen in den „Urzusammenhang der Töne" weitet sich die Seele aus zur Objektivität der Welt und des ganzen Gehalts ihrer Beziehungen. Dieser Typus entwickelt in der Geschichte der Musik vor allem die musikalische Sprache und das System der Harmonie. Er hat ein besonderes Verhältnis zu so objektiven Formen wie es die Fuge ist (vgl. Fugen von Bach und Reger gegenüber solchen von Beethoven und Brahms). Typus II dagegen geht auf ein Ziel zu und das Maß seiner Kraft ist die Energie dieses Fortschreitens. Die Töne sind nur das Material seines Ausdruckes, er arbeitet an der Vollendung und Verklärung seines Themas wie an sich selber. Er handelt und kämpft, sucht Entscheidungen, bis er überwunden hat. Seine Entdeckungen liegen ganz wo anders, in der Entwicklungsfähigkeit seiner Themata, in der Fortschreitung und dem Aufbau. Typus I lebt in der individuellen Mannigfaltigkeit der Welt, hingegeben an die Fülle ihrer Gestalten. Diese Musik ist im Grunde immer homophon, ihr tiefster Sinn erscheint in der Gestalt der Melodie, deren Länge und deren Reichtum das Zeichen seiner Kraft ist, und in dem

Wechsel der Harmonien mit seinen Überraschungen. Es ist kein Suchen nach einer fremden Tiefe da, die Tiefe ist gelegen in der Tatsache des genialen Lebens, das sich in diesen Melodien und diesem harmonischen Wechsel offenbart. So ist die Struktur dieser Musik lose und mehr die eines Nebeneinander, wie auf einer Ebene. Das Gefühl genießt seine Zustände in der Wiederholung. Während Typus II vertikal baut und seine Musik sich zu immer größeren Höhen hinaufarbeitet. Wie denn auch der Leichtigkeit des Schaffens von Händel, Mozart und Schubert das schwere Ringen von Beethoven oder Brahms gegenübersteht; was dort Geschenk und Glück ist, wird hier unter höchsten Anstrengungen erarbeitet.

Ganz allgemein ausgedrückt verstehe ich Typus I und Typus III aus einem pantheistischen Lebensgefühl, Typus II aus dem Idealismus der Freiheit und der Person. Aber das pantheistische Lebensgefühl ist kein einheitliches und der Unterschied liegt darin, wie es sich mit den harten dualistischen Tatsachen dieses Daseins, mit Schmerz, Sünde und Tod abfindet. Typus I lebt, wie das Schiller von seinem naiven Dichter gesagt hat, ungebrochen und unmittelbar in sich und mit der Welt. Wie Simmel das bei Goethe gezeigt hat, der von dem, was man Moral nennt, nichts wissen will und alle diese dunklen Erfahrungen möglichst von sich entfernt; sie werden vielleicht schweigend verehrt, aber er sucht ihre Tiefe nicht auf. Sittlichkeit ist hier immanente Form und negativ gewendet: Resignation. Typus II und Typus III haben beide den Bruch mit dem unmittelbaren Lebensbestehen vollzogen, aber Typus II so wie Kant das darstellt, als Entgegensetzung von Natur und Freiheit, Typus III wie Hegel es entwickelt, wo diese Entgegensetzung der Weg zur höheren Einheit ist. Beide Typen sind im Sinne Schillers als sentimentalisch zu bezeichnen, beide kennen sie den Schmerz der Trennung. Das unterscheidet den Pantheismus von Typus III so völlig von dem des Typus I. Für ihn gehört der Schmerz,

ja die Sünde mit zur Realität der Welt. Erst in solchen Gegensätzen tut sich ihr tiefstes Wesen auf. Die Versöhnung ist das eigentliche Mysterium dieses Pantheismus, die immer erst Folge von Trennung und Schmerz und Arbeit sein kann. Dilthey hat in seiner Jugendgeschichte Hegels dieses innerste Moment seines Pantheismus herausgehoben, das er auch bei Hölderlin findet. „Auf dem Standpunkt des objektiven Idealismus erfassen sie beide die Zweiseitigkeit des Lebens. Es wäre interessant, hierin Novalis mit ihnen zu vergleichen." Auch Novalis gehört in seinen reifen Sachen zum dritten Typus. Dilthey sah in dieser Aufnahme der Gegensätze in den Einheitsgedanken eine Entwicklung des Pantheismus zu einer höheren Stufe, wie das auch Hegel etwa gegenüber Spinoza behauptete. Aber diese Entwicklung, die für die Philosophie eine Vertiefung bedeutet, bedeutet weder menschlich noch künstlerisch eine höhere Stufe, wohl für das Individuum, das sie wie etwa Novalis, durchmacht, obwohl auch das in dieser Entwicklung verliert, aber nicht von Typus zu Typus. Der tiefste Unterschied liegt eben darin, daß der Typus I, wo er vollendet ist, mit seinem Schaffen selbst wie eine Offenbarung des Lebens dieses Alls erscheint und immer schon ist, was die andern suchen. Wie Goethe sich selber erstaunt zusah und in Mozart solche Produktivität verehrte, wie Schiller sie als schöne Seele beschrieb und Schelling im System des transzendentalen Idealismus als höchste Potenz der Ichentwicklung konstruierte, die eine bewußtlose Unendlichkeit enthält. Darum konnten wir vorhin sagen, daß die Tiefe dieses Typus gelegen sei in der Tatsache seines Lebens selber, nicht im Zusammenhang seiner Arbeit, sondern in der einzelnen Melodie, die immer schon ganz und vollendet ist. Für Typus III bekommt dagegen die Dissonanz eine positive Bedeutung. So entsteht hier jenes merkwürdige Schwelgen in ihr, in Schmerz und Sünde, in allem was gegensätzliche Spannung des Lebens ist. Schon für Gottfried

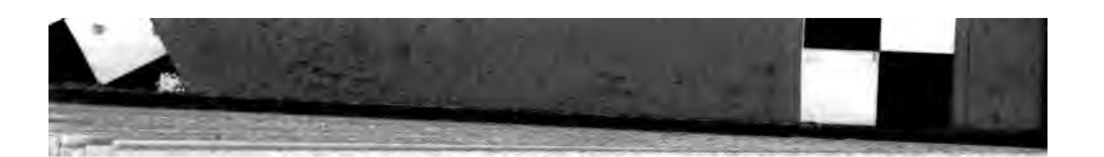
von Straßburg iſt auch das Leid Genuß, von „ſüßer Herbe“ ſpricht er und: liebes Leben und leider Tod, lieber Tod und leides Leben. Dieſer Genuß des Todes, der Sinn für die Süße des Sterbens iſt bei keinem großartiger als bei Bach. Ich erinnere an die Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort“, in der die Stimme des heiligen Geiſtes auf das Wort Sterben ſich wie in alle Myſterien dieſes Daſeins hineinſingt. In Brahms Ernſten Geſängen erſcheint ein ähnlicher Gang auf die Worte „nichts zu erwarten“, aber hat da einen ganz anderen Sinn und das „O Tod, wie ſüß biſt du“ bedeutet kein Verſenken in ſein Geheimnis, ſondern nur die Erlöſung von der Bitterkeit dieſes Lebens mit ſeiner Arbeit. Hölderlin im Empedokles und Novalis in den Hymnen an die Nacht haben den Tod wie Bach verſtanden. Solche heraklitiſche Einheit von Hades und Dionyſos iſt aber nur das höchſte Beiſpiel für dieſen Charakter des Typus III, dem das Moment der Gegenſätzlichkeit und ihrer Einheit alles durchzieht. Wie bei Hegel in jedem Satz die Einſchränkung, die Antitheſe mit dazu gehört, das Ja und das Aber, das nicht draußen bleibt, ſondern mit ſeiner poſitiven Beziehung auf das Ja erſt das Ganze ausmacht. Hegels Sprache, wie ſeine Wortbildung iſt nur von hieraus zu verſtehen, dann aber auch ganz durchſichtig. „Das Ánundfürſichſein“, die „begriffene Geſchichte“, der Ton liegt immer auf beiden gegenſätzlichen Worten und will auch ſo gehört werden. Vor allem iſt aber die Muſik imſtande, dieſe rätſelhafte Einheit der Gegenſätze in einer Harmonie auszuſprechen, gerade aus den grauſamſten Diſſonanzen die höchſte Verſöhnung zu ſchöpfen. Auch hier iſt Bach wieder das großartigſte Beiſpiel, wenn er in ſeinen Doppelfugen das Gegeneinander der Gemütsſtimmungen ſich ausarbeiten läßt, in ſeinen Kantaten Sündenbewußtſein, Erlöſungshoffnung und befreite Seligkeit gleichzeitig zuſammenklingen.

6

Und nun noch ein Letztes, das tief auch in die Mehrseitigkeit des spezifisch künstlerischen Verhaltens blicken läßt, das immer zu leicht als überall dasselbe genommen wird. Die beiden ersten Typen äußern ihr Gefühl direkt, das Gefühl setzt sich unmittelbar in die Form um, der Rhythmus ist eine Entladung gleichsam, eine direkte Folge der inneren Bewegung, in der sie ausströmt. Daneben gibt es aber noch eine ganz andere indirekte Weise, die Gefühle zum Ausdruck zu bringen: auf dem Umweg des Symbols, der Erfüllung einer äußeren Erscheinung mit Sinn und Leben, der Versenkung in solche Objektivität. Dieser symbolische Ausdruck existiert überall neben dem direkten, im sittlichen, wie im religiösen Leben. So steht im Kultus das Opfer oder die Zeremonien neben den direkten religiösen Äußerungen wie es das Gebet ist, und auch hier existiert der Gegensatz der Individuen, daß sie zu dem symbolischen Ausdruck gar kein Verhältnis haben oder erst in ihm die volle Intensität ihrer religiösen Äußerung erreichen. Eine andere Art der symbolischen Äußerung sind die typischen Gebärden, d. h. Gebärden, die nicht der unmittelbare Ausdruck eines inneren Zustandes sind, sondern die eine konventionelle Sprache darstellen. In der Schauspielkunst ist die Duse eine Vertreterin solchen symbolischen Ausdrucks durch typische Gebärden, die Vertretern der anderen unmittelbaren Ausdrucksweise leicht maniriert, unwahr und künstlich vorkommen, es aber ebensowenig zu sein brauchen, wie die religiöse Zeremonie äußerlich sein muß. In Dichtkunst und Musik muß diese völlig verschiedene Art der Äußerung natürlich auch zu ganz verschiedenen Formen führen. Der modernen Lyrik, die zumeist dem symbolischen Typus angehört, ist dieser Unterschied vor allem in ihrem Verhältnis zu Goethes Lyrik als unmittelbarer Aussprache des bewegten Innern bewußt geworden. „Was Christian Günther begonnen und Goethe auf den höchsten

Gipfel menschlicher Vollendung hinaufgeführt hat, die Hinübernahme der individuellsten Erlebnisse als stützende und treibende Bestandteile in den Bau des Gedichts hat Begrenzung, Ablehnung und Umformung erfahren aus der Notwendigkeit eines grundsätzlich anderen, bestimmenden Welterlebnisses. Diesem neuen Weltergreifen kommt es nicht darauf an, die Seele in ihren einzelnen Schwingungen zu erfassen und wieder zu gestalten." „Das Objektive, wenn man so will, im Subjektiven der Seele herauszuheben, sich selbst durch diese stete Grundbesinnung in einem Goethe und seiner Zeit ganz entgegengesetzten Willen zu steigern, auszuweiten, in den Urzusammenhang der Welt einzugliedern, ist das Wesentliche an dieser neuen Kunst." „Die Formen dieser Kunst sind Symbole der sich im Ganzen der Welt wiedererkennenden Seele, nicht individuell, sondern typisch." In allen Künsten hat diese indirekte Ausdrucksweise übrigens ein besonderes Verhältnis zum Mythus und den symbolischen Formen und Bildern früherer Kunststufen; ferner zu allem, was man Requisiten und Personnagen nennt, wie Tod und Teufel, Nixe und Pan.

So sind auch in der Musik die Formen entweder direkt aus der Erregung entsprungen, Aussprache des bewegten Innern, oder es sind Figuren, Motive, welche verallgemeinert symbolisch wirken. Ich glaube nun zu sehen, daß der dritte Typus ein besonderes Verhältnis zu dieser symbolischen Ausdrucksweise hat. Schweitzer hat in seinem Buche über Bach nachgewiesen, daß man seine Themen und seine Tonsprache nur versteht, wenn man die musikalische Figur aus dem Text interpretiert als Nachahmung einer sinnlichen Bewegung, ja daß Bach sich geradezu eine musikalische Sprache geschaffen hat mit konventionellen Zeichen, wodurch seine Musik für den, der diese Zeichen kennt, einen allgemeingültigen Ausdruck bekommt, wie ihn die Sprache im Wort hat. „Fast alle charakteristischen Ausdrücke, die durch ihre regelmäßige Wiederkehr in den



Kantaten und den Passionen auffallen, gehen auf etwa zwan
bis fünfundzwanzig, meistens bildlich bedingte Elementarthen
zurück." (445.) „Vom Standpunkt der reinen Musik aus s
Bachs Harmonisierungen vollständig rätselhaft, weil er ni
auf eine Tonfolge, die in sich ein ästhetisches Ganze bild
ausgeht, sondern sich von der Poesie und dem Wortausdr
leiten läßt." (427.) Das bekannteste Beispiel vielleicht für di
Methode ist das „Kreuziget ihn" in der Matthäuspassion,
die Musik das Kreuz nachahmt, was natürlich nur symboli
gemeint ist, aber gerade dadurch dem Schmerz einen sinnfällig
und objektiven Charakter verleiht. Ganz ähnlich sind
Motive Wagners zu verstehen. Sie sollten ja, wie er selb
immer ausgesprochen hat, dem Wortlosen der Musik die a
gemeine Deutlichkeit der Sprache verschaffen. Wagner h
geschildert, wie ihm im Zustand der Konzeption das Mo
objektiv wie eine Gestalt entgegengewachsen sei. Indem n
aber solche festen und rhythmisch starren Gebilde, die ni
bloß augenblicklicher Ausdruck sind und mit ihm weiterfließe
sondern eine objektive Bedeutung haben, in den Zusammenha
des Werkes eintreten, ist klar, daß die rhythmische Bewegu
hier eine vollständig andere sein muß, wie bei den ande
beiden Typen, wo das Gefühl unmittelbar in ihm schwin
Für die andern Typen hat Wagner z. B. überhaupt kein
lebendigen Rhythmus. So läßt sich auch von hier aus no
einmal tiefer in die festgestellten Verschiedenheiten hineinsehe
Und ebenso ist die harmonische Entwicklung kein freies Fließe
sondern sie bedeutet etwas, und die einzelne Harmonie w
ihr Zusammenhang nimmt ihren Charakter aus dieser Bedeutun
Alle Programmusik beruht natürlich auf diesem Prinzip. I
erinnere auch an das Wolffsche Lied gegenüber dem Brahm
schen. Wenn nun Hanslick dieses Wesen der symbolische
Musik nicht verstand, so vertrat er eben nur die Ästhetik d
andern beiden Typen. In dem Moment, wo sich ergab, da

auch Bach jene ganz andere Weiſe der muſikaliſchen Sprache beſitzt, war auch für die Klaſſiziſten erwieſen, daß in ihr keine Entartung der Muſik vorliegt, ſondern daß auch das Weſen der Muſik kein ſo einfaches iſt, wie man immer zunächſt anzunehmen bereit iſt, daß auch ſie wie alle andern menſchlichen Lebensäußerungen mehrſeitig iſt.

7

Zum Schluß noch einige Worte über das Weſen des Typus und den Gewinn ſolcher Unterſuchung. Typus meint nicht einen Allgemeinbegriff, dem als einem Allgemeinen alle möglichen Einzelfälle und Übergänge gegenüberſtehn, die er nicht erfaſſen kann, er iſt auch darum keine „Vergewaltigung der Vielſeitigkeit und des Reichtums des Lebens", läßt nicht „die tauſend charakterologiſchen Unterſchiede des wirklichen Lebens in fünf oder drei oder in einer Spitze gipfeln", ſondern er iſt ein Weſensbegriff. Der Typus hat in ſich ſelber die Tendenz auf ſeine reine Ausbildung, die völlige Durchführung ſeines Stils, und der Genießende konſtatiert da, wo ein Künſtler aus ſeinem Typus herausfällt, nicht bloß eine Tatſache, ſondern einen Fehler. Der Typus hat in ſich ſelber den Maßſtab, nach dem er ſelber entſcheidet, was er von der Wirklichkeit in ſich aufnimmt und was er ausſcheidet — beides iſt gleich wirkſam. Und ſo begreifen wir ihn und ſeinen Gehalt *aus der in ihm ſelber gelegenen Einheit*, nicht aus einer Einheit, die wir von *außen* heranbringen. In unſerer Unterſuchung erfaſſen wir daher eine Intention des Lebens ſelber und verſtümmeln ſie darum auch nicht, ſondern im Gegenteil, wir „verſtehen" ſie und machen ſie deutlich.

Ich „verſtehe" im Genuß ein Werk: das heißt, daß ich nicht bloß irgendwie von ihm bewegt bin, ſondern daß dieſer Genuß ein geiſtiges Verhalten iſt, in dem mir das Werk als eine Einheit aufgeht, die alle Mannigfaltigkeit in ihm bedingt.

Ich verstehe die Farben eines Bildes als in dieser Einheit notwendig gesetzt, ohne daß ich diese Notwendigkeit aussprechen könnte; ich hebe nur heraus, daß dieser notwendige Bezug da ist. Ich kann einer Musik folgen als einer strömenden Einheit, in der nichts willkürlich, sinnlos, zwecklos da ist. Ich verstehe darum jede Modulation, die Gliederung, den Aufbau. Das Bewußtmachen und Analysieren solcher Bezüge steigert darum den Genuß, weil es nur die Wirkungsmomente des Kunstwerkes ins Licht hebt: wie das zueinander paßt, das Rot zum Grün steht, die Farbe zur Form, beide zum Thema, Weiterführung und Entwicklung des Thema usw. Alle diese Bezüge hat der Künstler auch besessen und zum Teil mit Bewußtsein hineingearbeitet.

Das wissenschaftliche Verstehen geht jetzt aber von hier in eine neue Sphäre des Verstehens über, in dem es den Stil eines Werkes erfaßt. Jetzt verstehe ich die einzelnen Züge, Merkmale, Eigenschaften eines Werkes als charakteristisch, d. h. als notwendigen Ausdruck elnes bestimmten Sinnes. Es genügt also nicht, auf diese charakteristischen Züge aufmerksam zu machen, die das Werk von andern unterscheiden und neben andere stellen, sondern diese Züge sollen aus einer Einheit als notwendig verstanden werden. Es wird also gefordert, dieses einheitliche innere Leben zu erfassen und die Kunstform aus ihm aufzuklären, in der es sich offenbart.

Von allen Seiten schäle ich solche Stilbeziehungen, Einheiten, die eine Mannigfaltigkeit im Kunstwerk beherrschen, heraus, historische der Nation und der Generation, typische, wie wir sie in unserm Vortrag behandelt haben, endlich sachliche, wie sie Lessing oder Hildebrandt aufgesucht hat. Nun ist aber festzuhalten: auch dieses Aufdecken der Stileinheiten im Kunstwerk dient der Entwicklung des Genusses. Es ist nicht nur ein Klassifizieren eines fertigen Eindruckes in irgendwelche wissenschaftliche Rubriken, sondern es offenbart neue Wirk-

lichkeit in ihm, vertieft den Eindruck. Was bisher individuell ſchien, wird nun allgemein, damit ergibt ſich aber wieder ein neuer Maßſtab für das Individuelle. So wird der Eindruck entwickelt, nicht bloß als eine unveränderliche Gegebenheit erſchöpft.

Endlich noch ein Letztes. Aus dem Geſagten geht hervor, daß jede künſtleriſche Erſcheinung einer ganz verſchiedenen Stilbetrachtung unterworfen werden kann. Jede ſolche Stilbetrachtung bedeutet eine Abſtraktion aus dem einheitlichen Leben, die einen individuellen Reſt übrig läßt. Es ergeben ſich dann drei Fragen. Erſtens, wie verhalten ſich dieſe verſchiedenen Geſetzlichkeiten in der Struktur des Mannigfaltigen zueinander? Zweitens, läßt ſich die Individualität reſtlos in ſolche Mehrheit von Geſetzlichkeiten zerlegen und drittens, wie verhält ſich der Wert der Realiſierung ſolcher Geſetzlichkeit zu dem Wert der Individualität?

Daß die Individualität des Werkes nicht gänzlich aufzulöſen iſt, wenn ich auch nie weiß ob nicht der Reſtbeſtand doch noch wieder einer typiſchen Betrachtungsweiſe unterworfen werden kann, ergibt ſich daraus, daß es letztlich aus einer Einheit der ſchaffenden Seele entſtanden iſt, alſo dieſe Einheit und ihr individuelles Geſetz enthält. Eine Vertiefung dieſer Notwendigkeit ergibt ſich nun aber auch gerade aus dem Nebeneinander jener Geſetzlichkeiten, die doch in der Einheit des Kunſtwerkes zuſammenbeſtehen. Was in der Analyſe getrennt iſt, wirkt im Kunſtwerk geheimnisvoll zuſammen und gerade in dem Ineinanderwirken jener verſchiedenen Faktoren liegt ein ſpezifiſch Individuelles. Damit iſt nicht geſagt, daß die Individualität weſentlich nur auf dieſe Strukturierung jener verſchiedenen Faktoren zueinander zurückzuführen iſt, daß nicht noch eine ganz ſpezifiſche individuelle Geſtaltung elementarer Natur dazu kommt, aber ein wichtiges Geheimnis der Individualität, das in gewiſſen Grenzen noch ausdrückbar iſt, iſt

doch damit gesehen und es wird darauf ankommen, das Verhältnis dieser Faktoren inwieweit es sachlich bedingt ist und wieweit es individuell ist, festzustellen. Die Sache liegt hier analog wie auf einem engeren Gebiet: bei dem Rhythmus. Alle rhythmischen Theorien, die bisher aufgestellt sind, gehen, soweit ich sehen kann, einseitig vor, indem sie sich immer nur auf einen Teilbestandteil' des Lautkomplexes, der rhythmisch gestaltbar ist, konzentrieren. Die eine auf die musikalische Seite, Höhe und Tiefe, die andere auf die Akzentuierung, die dritte auf Kürze und Länge, auf die Klangfarbe der Vokale, auf die Assonanzen usw. Es ist kein Zweifel, daß die verschiedenen Künstler verschiedene dieser im Laut enthaltenen Momente für die Rhythmik bevorzugen. Aber ebenso gewiß ist, daß in jedem Gedicht alle diese Faktoren gleichzeitig enthalten sind und irgendwie mitschwingen müssen. Jeder Versuch darum, eine solche abstrakte rhythmische Anordnung herauszuheben, vermag niemals die Totalität des lebendigen rhythmischen Gebildes zu erfassen. Und ferner: die Individualität des Künstlers wird sich gerade darin ausdrücken und das ganz eigentümlich Lebendige des Kunstwerkes liegt darin, wie diese abstrakt herauszuhebenden Reihungen aufeinander wirkend ganz verschiedene Möglichkeiten hervorbringen. Denn die rhythmischen Reihen gehen natürlich nicht unabhängig nebeneinander, sondern in der Weise, daß z. B. die Klangfarbe der Vokale die musikalischen Rhythmen unterstützt und der Rhythmus des Sinns durch den zeitlichen Rhythmus getragen und gesteigert wird — was jeweils genauer festzustellen ist — und das macht die Schönheit erst aus.

Das schwierigste Problem liegt nun nach dem allen in der Frage der Bewertung von typischem Stil einerseits und Individualität andererseits, in jener letzten Auseinandersetzung zwischen Allgemeinem und Individuellem, die wir überall wiederfinden. Das eine steht jedenfalls fest, daß die größten Künstler auch

immer die reinsten Zeugen einer typischen Gesetzlichkeit sind. Und so zeigt sich hier noch einmal, daß jene Gesetzlichkeit nicht bloß eine Abstraktion ist, die die Theorie in das Leben hineinprojiziert zum Zweck ihrer Klassifikation, sondern die in der Tendenz des Lebens selber enthalten ist. Der Künstler will das Gesetz und er reinigt die zudrängende Fülle seiner individuellen Einfälle und Launen nach den Zielen solcher vollständigen Durchdringung und Gestaltung der Mannigfaltigkeit durch das lebendige Prinzip.

ANMERKUNGEN

Zu Seite 87. H. Wölfflin: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Abh. d. Akademie d. Wiss. zu Berlin, 1912, S. 572 ff. Man vergleiche auch seinen Aufsatz im Logos 1913: Über den Begriff des Malerischen. Wölfflin unterscheidet ganz ähnlich wie Winckelmann (Cicero, Quintilian, Scaliger, Shaftesbury) Stilstufen, die sich periodisch gleichlaufend wiederholen, und auch er weist darauf hin, daß dieser Prozeß wie für die bildende Kunst so auch für die literarische Darstellung der Welt wie für die Musik gelte. Ich begreife nicht, wie er dann noch glauben kann, daß diese Entwicklung in der bildenden Kunst mit dem Ausdruck direkt nichts zu tun habe, sondern aus rein optischen Prämissen hervorgehe („Die Augen haben sich geändert" !?). Sie vollzieht sich wohl in einer tiefsten Schicht der Formwirklichkeit, aber wie sie in allen Künsten analog auftritt, so bedeutet sie auch in ihnen allen dasselbe und steht hinter dem jeweiligen sinnlichen Material, das sie benutzt. Wohl ist sie zunächst wenigstens unabhängig von Nation und individuellem Charakter, aber es drückt sich in ihr genau so ein tiefer Wechsel der Lebensauffassung aus wie in anderen Stilgegensätzen. Über die Gründe des von ihm konstatierten periodisch wiederkehrenden Stilwandels ist sich Wölfflin nicht ganz klar. Das bloße Bedürfnis der Reizsteigerung weist er selber ab. Da bietet Winckelmann schon mehr. Man vergleiche auch die Gedanken Goethes in den Noten des West=östlichen Divans über die Entwicklung der persischen Dichtung. (Inzwischen hat Wölfflin das Problem in seinen Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen weitergeführt. Grundsätzlich ist aber nichts hinzugekommen, das meinen Einwand entkräftete. In einem Aufsatz über die Mehrseitigkeit der Kunst werde ich das Problem noch einmal aufnehmen.)

Jeder solcher Stilwandel ist doch nur ein Zeichen, daß neue Momente des Lebens, die bisher in der Formung nicht zu Betätigung und Ausdruck gelangten, zur Geltung kommen. Wenn sich der malerischen Auffassung ein plastischer Stil gegenüberstellt, so sind es ganz andere Kräfte, die jetzt die Sichtbarkeit gestalten, indem sie bestimmte Seiten an ihr heraussheben als den Träger des Sinns, den sie anstreben, z. B. der herrschenden, zusammenfassenden Einheit gegenüber auflösender Mannigfaltigkeit. Die Entwicklung in immer größerer Bereicherung bis zur Auflösung des zentralen Willens und die Reaktion zu neuer Vereinfachung erscheint auf allen Gebieten des Lebens gleichmäßig,

z. B. auch in der Philosophie und beherrscht eine ganze Periode — ich erinnere an die entsprechende Renaissancebewegung. Man kann die Entwicklung der Sehweise davon nicht als etwas Besonderes für sich abtrennen wollen. Diese neue Vereinfachung wird dann ihre Lebendigkeit bald wieder darin beweisen, daß sie ihre Kraft einer immer reicher werdenden Mannigfaltigkeit gegenüber erprobt. Auch das ist das Schicksal jedes neuen Prinzips auf allen Gebieten, das ins Leben eintritt, bis es sozusagen wieder in ihm versandet. Man muß sich aber deutlich machen, daß da, wo ein Stil als arm empfunden wird, und nun zu reicheren Formen fortgegangen wird, genau so ganz neue Kräfte zu Wort kommen wie da, wo man gegenüber überquellender Willkür plötzlich zur Einfachheit zurückkehrt, qualitativ andere seelische Mächte, die dem ursprünglichen Willen zu Einfachheit, Strenge und Absolutheit widersprechen.

Und dann muß man sich noch eins klar machen. Jede Zeit enthält in ihrer geistigen Stellung und ihren Formmitteln nur ein bestimmtes Maß von Möglichkeiten. Hat ein großes Individuum diese nach einer Richtung hin z. B. für den Typus II erschöpft, so gibt es in seiner Richtung nur noch Epigonen, aber die andere Richtung, z. B. Typus I oder Typus III, vermag nun ihre Resultate zu zeitigen, bis auch sie sich innerhalb dieser Möglichkeit erschöpft hat. Wenn unsere deutsche Musik nach Bach oder Händel so schnell eine zweite Höhe in Haydn, Mozart und Beethoven erreichen konnte, so war die Bedingung dafür die völlig veränderte geistige Wirklichkeit. Wenn Haydn gegenüber Phil. Em. Bach und seiner Aufgelöstheit mit ganz neuer Einfachheit beginnt, so zeigt sich hier der neue Anfang gegenüber einem letzten Ausläufer. Ganz große Menschen wie Beethoven oder Michelangelo haben ihren Typus noch zu übersteigern vermocht durch unerhörte Gewaltsamkeit. Man darf ihre Formen dann aber nicht einfach mit dem darauffolgenden Barock verwechseln. Es ist ein Zusammenhang da, man muß sich aber klar sein, daß der Sinn ihrer Formen (Typus II) ein anderer ist wie der der Barockformen (im wesentlichen Typus III).

Jedesmal wirft sich die ganze Produktion einer Zeit in die Richtung, die ihr fruchtbar zu sein scheint. So kommt es, daß in gewissen Perioden ein Typus immer überwiegt. Nur starke Individualitäten vermögen eigensinnig ihren eigenen Weg zu gehen. So Brahms im 19. Jahrhundert, als in der Musik mit Wagner der Typus III Mode war, so Spitteler in der Dichtung. An solchen Individualitäten knüpft

dann die nächste Generation wieder an, wie sie auch immer eine stille Gemeinde um sich sammeln, die in ihnen die Bewahrer der allein echten Kunst sehen.

Zu Seite 87. Herder über den Unterschied der Form des antiken Dramas von der Form Shakespeares in seinem Shakespeare-Aufsatz in Von Deutscher Art und Kunst. Dilthey hat im Jahre 1863 in der Berl. Allg. Zeitung Nr. 143 ff. in einer großen Rezension von Freytags Technik des Dramas noch einmal gegenüber Freitags einseitig antikisierender Auffassung auf diesen typischen Unterschied der dramatischen Formen aufmerksam machen müssen.

Zu Seite 91. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik 1835. Bd. I S. 95, 98. A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Heilbronn 1884. Teil I, S. 22. Teil III, S. 6.

Zu Seite 92. Diltheys Arbeiten zur Typentheorie: Archiv f. Gesch. d. Phil., Bd. XL, S. 557. „Die drei Grundformen der Systeme", abgedruckt in Bd. IV seiner Werke. Vgl. auch Bd. II, S. 312. Ferner „Das Wesen der Philosophie" (Kultur der Gegenwart, Teil I, Abtlg. 6) S. 49, 58 ff. Endlich „Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen" in „Weltanschauung", Reichl' Berlin 1911, S. 3—51.

Zu Seite 8. Meine Abhandlung: „Die Weltanschauungen der Malerei", Jena 1908. Vgl. S. 6, Anm. 1. Dilthey nahm die Lösung an in „Die Typen der Weltanschauung" usw. s. o. S. 22. Von denen, die mit dieser Abhandlung gegenüber der bildenden Kunst weiterzuarbeiten versucht haben, nenne ich vor allem Ernst Heidrich, in dessen polyphonen Darstellungen auch das Verhältnis von Kunst und Weltanschauung in überlegener Weise weiter entwickelt ist, dann Curt Glaser, der die Typen auch in der ostasiatischen Kunst feststellen zu können meint und Kurt Gerstenberg mit seiner Habilitationsschrift: Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei, Halle 1919.

Julius Petersen: Literaturgeschichte als Wissenschaft, Heidelberg 1914. S. 15 f. R. Unger: Weltanschauung und Dichtung, Zürich 1917, S. 54, 67.

Dr. Ottmar Rutz: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911. Hier auch alle weitere Literatur.

Eduard Sievers: Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912.

Zu Seite 97. Ich bemerke noch ausdrücklich, daß ich in diesem Vortrag mit Absicht vermieden habe, die Analogien, die sich von meiner Arbeit über die Weltanschauungen der Malerei zu Dichtkunst und Musik hin ergeben, zu benutzen. Eine vollständige Darstellung

der Typen würde also von hieraus neue Merkmale gewinnen können. Ich erinnere z. B. besonders an den Abschnitt über die Stellung des Menschen in der Wirklichkeit. Umgekehrt lassen sich ganz neue Merkmale der Typen in der bildenden Kunst von dem Ausgangspunkt dieses Vortrags aus aufzeigen, die bei der charakteristischen Linie des Typus einsetzen.

Zu Seite 97. Manchmal ist es augenscheinlich unmöglich spitz mitzugehn, man muß im Bogen schreiben.

Zu Seite 99. Karl Groos: Die Spiele der Menschen, Jena 1899. S. 37. Richard Wagner: Sämtliche Werke, Bd. IV, S. 152 ff.

Zu Seite 102. Andere analoge Mittel des Typus III sind das Verlegen der Melodiestimme nach unten, wie bei Bach, Wagner, Bruckner womöglich unter ein Tremolo, die harmonische Erweichung und Auflösung nach unten und in die Breite.

Zu Seite 102. Alfons Paquet „Kinjo Kan“:

O dunkle Nacht, die Bilder ausgelöscht,
Der Durst gelöscht, die süße Gier gelöscht.
Der Sephibäume dunkle Wipfel haben
Die Sterne ausgelöscht, die Welt ist ausgelöscht
In einem Herzen usw.

Zu Seite 107. A. Riehl: Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst in V. f. wissenschaftl. Philosophie, Bd. 21 und 22. 1897/98.

Zu Seite 109. Richard Wagner: Bd. 4, S. 203/4.

Zu Seite 114—115. Schwiefert: Rainer Maria Rilke, 1913.

Zu Seite 115. Albert Schweitzer: J. S. Bach, Leipzig 1908.

Zu Seite 120. Ich erinnere an den Gegensatz der rhythmischen Theorien von Heusler und Sievers, Zitelmann, Behn, Bücher, R. Wagner usw

INHALT

DRUCK DER OTTO WIGAND'SCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

